شكري عياد

علم الأسلوب

مدخل ومبادئ

شكري عياد

مدخل إلى علم الأسلوب

يليه

اللغة والإبـداع

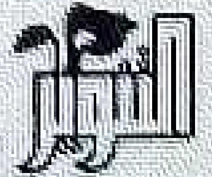
مبادئ علم الأسلوب العربي

الكتاب: مدخل إلى علم الأسلوب
المؤلف: شكري عياد
عدد الصفحات: 240 صفحة

الترقيم الدولي: 978-9938-886-06-1

الطبعة الأولى: 2013

الناشر:



للطباعة والنشر والتوزيع

لبنان: بيروت - الجناح - مقابل السلطان ابراهيم
سنتر حيدر التجاري - الطابق الثاني - هاتف وفاكس: 009611843340
مصر: القاهرة - وسط البلد - 8 شارع قصر النيل - الدور الأول - شقة 10
هاتف: 0020227738931 - 00201007332225
فاكس: 0020227738932
تونس: هاتف: 0021674407440
بريد إلكتروني: darattanweertunis@gmail.com

بريد إلكتروني: darattanweer@gmail.com
موقع إلكتروني: www.dar-altanweer.com

شكري عياد

مدخل إلى علم الأسلوب

يليه

اللغة والإبداع

مبادئ علم الأسلوب العربي

التنوير

كان المؤلف الدكتور شكري عيّاد قد نشر كتاب "مدخل إلى علم الأسلوب" ثم بعد عدة سنوات نشر كتاباً آخر بعنوان: "اللغة والإبداع: مبادئ في علم الأسلوب العربي".

ونظراً لوحدة الموضوع قمنا بجمع الكتابين في هذا الكتاب، مع المحافظة على استقلالية كل كتاب.

المحتويات

الكتاب الأول: مدخل إلى علم الأسلوب

القسم الأول

نظرية الأسلوب

القسم الثاني

دراسة تطبيقية

الكتاب الثاني: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي

الكتاب الأول
مدخل إلى علم الأسلوب

مقدمة الطبعة الأولى

الكلام عن الأسلوب قديم. أما "علم الأسلوب" فحديث جداً. ولكنني إذ أقدم إليك - عزيزي القارئ - هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة، فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وثقافتنا العربية تزدهي بتراث غني في علوم البلاغة. ومؤلّف الكتاب الذي بين يديك قد مارس تدريس البلاغة زهاء ربع قرن قبل أن يقترح على قسم اللغة العربية في جامعة الرياض إدخال مادة "علم الأسلوب" في مناهجه، وقد بدأ تدريس علم الأسلوب منذ سبع سنوات أو ثمانٍ، وأحسب أن جامعة الرياض كانت أول جامعة عربية تُدخل هذه المادة في مناهجها، أو على الأقل إحدى الأوائل. ولكن علم الأسلوب، كما يدرَّس في هذه الجامعة، لا يزال وثيق الصلة بعلوم البلاغة.

والواقع أن هذا الكتاب لا يصدر عن رغبة في الحداثة أو التحديث، فضلًا عن أن يحاول فتنة الناس ببدعة جديدة من بدع الثقافة الغربية، ولكنه يحاول أن ينشئ في ثقافتنا العربية علمًا جديدًا مستمدًا من تراثها اللغوي والأدبي، ومستجيبًا لواقع التطور في هذا التراث الحي، ومستفيدًا من دراسات أهل الغرب بالقدر الذي يمكّن من رؤية التطور المعاصر رؤية تاريخية، وقراءة التاريخ قراءة عصرية.

والخصم الذي يحاول هذا الكتاب تدميره ليس بلاغتنا القديمة العظيمة، ولكنه الفوضى البلاغية - بل اللغوية - التي شاعت بيننا في السنوات الأخيرة، ولا سيما بين أدباء الشباب. فهؤلاء عازمون - كما يبدو - على تحطيم كل بلاغة مأثورة، ولكنهم عاجزون - في الوقت نفسه - عن أن يُحِلّوا محلها بلاغة جديدة. وهذا الكتاب يود أن يقول لهم إن تجديد اللغة على المستوى الفنّي ليس أمرًا هينًا، وإن وراء كل عمل أدبي جيد جهدًا هائلًا في الصياغة اللغوية، جهدًا يعتمد على الثقافة والفكر كما يعتمد على الشعور، ويخلق تكويناته الجديدة من خلال التكوينات القديمة وبواسطتها. ويطمع هذا الكتاب أن يقنعهم بأن الجرأة في

التجديد الفني تتطلب معرفة عميقة باللغة. بهذا وحده يمكن للجديد أن ينافس القديم، وأن يدخل معه في رحاب التراث الذي يتسع لكليهما.

ولكن هذا الكتاب لم يكتب للأدباء الشباب وحدهم، بل كتب لكل مَن يهتم بالأدب ولو بعض الاهتمام، وما كان ليظهر على هذه الصورة لولا دروس "علم الأسلوب" في جامعة الرياض، وهي دروس حضرها طلاب يحضّرون لدرجتهم الجامعية الأولى في تخصصات متعددة. وأقول إنهم "حضروها" لئلا أقول إنها أُلقيت عليهم، فالواقع أنهم شاركوا فيها مشاركة فاعلة، وكان لملاحظاتهم على النصوص التي كنا نتناولها أثر طيب في القسم التطبيقي من هذا الكتاب على الخصوص. وقد أيقنت ـ بعد تجارب هذه السنوات السبع أو الثماني ـ أن الإحساس الصادق بقيمة النص الأدبي، وجمال اللغة الأدبية، كامن في كل إنسان وأن اختلفت درجاته، وأيقنت أن تجلية هذا الإحساس وتنميته ترفعان من إنسانية الإنسان، وأن افتقادهما خسارة لا يمكن أن يعوّضها شيء.

على أن الغرضين يلتقيان في آخر المطاف. فليس ثمة حاجز بين قارئ الأدب ومُنشِئه، ولا سيما حين نتحدث عن الشباب. إن معظم الشبان يحاولون ـ ولو مرات معدودة في حياتهم ـ كتابة نوع ما من أنواع الأدب، كما يهتمون بقراءة بعض ما يقع في أيديهم منه. والقارئ الجيد يمكن أن يصبح منشئًا جيدًا. والقارئ الرديء لا يكون إلا منشئًا رديئًا وإذا انحطت قيمة الإنتاج الأدبي انحطت قيمة القراءة. وإذا تعلم قُرّاء الأدب كيف يقرؤون، فلا بد لكتّابه أن يتعلموا كيف يكتبون، أو يكفوا عن الكتابة.



بقيت كلمة عن كل قسم من القسمين اللذين يكوّنان هذا الكتاب.

أما القسم الأول "نظرية الأسلوب" فهو لا يضع قواعد للأسلوب، ولكنه يعلمك كيف تقرأ وكيف تميز الأساليب. وهو لا يتعرض لتاريخ هذا العلم ولا للمناقشات التي تدور بين أهله، إلا بالقدر الضروري لتوضيح الطريقة التي يتبعها علماء الأسلوب في قراءة النصوص الأدبية.

وأما القسم الثاني "الدراسة التطبيقية" فالغرض منه أن تصبح هذه المبادئ النظرية عادات في القراءة. وهدفه الأبعد أن تعود دراسة الأدب إلى الاهتمام بالنصوص، بدلًا من حشو

الرؤوس بالمعلومات التاريخية، وأن يقتنع المعلّمون والمُتَعَلّمون بأن توجيه العناية إلى النصوص أولًا يمكن أن يحوّل تاريخ الأدب إلى دراسة حيَّة خصبة، إذا شاء الدارس أن ينقل اهتمامه إلى تاريخ الأدب؛ وإلا فإن الدخول في تجربة الشاعر النفسية جزاء موفور لمن يبذل الجهد سعيًا معه في دروب الكلمات.

وعلى الله قصد السبيل

مقدمة الطبعة الثانية

مضى على ظهور الطبعة الأولى من هذا الكتاب قرابة عشر سنوات. ولم تعد كلمة "علم الأسلوب" أو "الأسلوبية" غريبة على الأنظار والأسماع. أصبح لها في الدراسات الأكاديمية وجود، وأصبح لها صدى في الثقافة الأدبية العامة، وظهر عدد غير قليل من الدراسات الأسلوبية باللغة العربية، منها ما كاد يقتصر على شرح النظرية ومنها ما عني بالتطبيق، ومنها ما قدّمَ "علم الأسلوب" أو "الأسلوبية" على أنه علم جديد، أو كما يقال "صيحة" جديدة في الدراسات اللغوية والأدبية، ومنها ما حرص على أن يلتمس له أصولًا في الثقافة العربية القديمة.

ولكن الطابع الأكاديمي أو فلنقل التعليمي، ظل هو الغالب على هذه الدراسات، فلم تخرج -في معظمها- عن أفق المؤلفات الجامعية أو المجلات المخصَّصة للنقد. ولكلٍّ من الأكاديمية والتعليم والتخصص دوره المهم في حياتنا، ولكن ربما كان دور الأدب الحر أهم.

والأدب الحر هو الأدب الحي، هو الأدب الذي يكوّن جزءا من ثقافة كل إنسان، ومن وعي كل إنسان، والنقد ملازم للأدب، كلاهما له مكان في الحياة لا يمكن الاستغناء عنه، ولا شغله بغيره، وليس مكانه محصورًا داخل جدران الجامعة، فأعظم ما تكون الجامعة عندما تفتح أبوابها لثقافة الحياة، وتدفع بما عندها إلى ثقافة الحياة. وهذا الكتاب "مدخل إلى علم الأسلوب" وإن نمت بذرته داخل الجامعة، فقد طمح إلى أن يمد فروعه خارجها، وإن أراد أن يعلّم شباب الجامعة شيئًا عن الأدب فقد أراد أكثر من ذلك أن يربّي فيهم وفي نظرائهم خارج الجامعة ذوق الأدب، وإن حرص كما يحرص كل كتاب علمي على الرجوع إلى الأصول فقد كان أكثر حرصًا - وهو أولًا وآخرًا كتاب في فن الأدب - أن يوظف الأصول على اختلاف مصادرها في خدمة نصوص الأدب، ولا أحسب دوره قد انتهى.

شكري عيّاد

القسم الأول

نظرية الأسلوب

الفصل الأول

فكرة الأسلوب عند الأدباء

كلمة "الأسلوب" من الكلمات الشائعة في عصرنا هذا عندما نتكلم عن الآثار الأدبية؛ نقرؤها أو نسمعها غالبًا مقترنة بأوصاف معينة مثل:

- أسلوب سهل أو معقد، متين أو ركيك، غريب أو مألوف، جزل أو ضعيف... إلخ.

- أسلوب رصين، أو سلس، أو ممتع، أو مشوّق، أو جدّي، أو هزلي... إلخ.

ويلاحظ على هذه الاستعمالات الجارية عدة أمور:

- أن كلمة الأسلوب كلمة مطاطة، يمكننا أن نستعملها عندما نتحدث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة أو عن مجموع شعر الشاعر أو نثر الكاتب، ويمكن أن تشير إلى الألفاظ وطريقة ترتيبها (المجموعة الأولى) أو المعاني وطريقة سردها (المجموعة الثانية).

- أنها تحمل نوعًا من الدلالة على القيمة الأدبية. ففي جميع الاستعمالات التي مرت بك، هناك حكم بالاستحسان أو ضده، أما إذا استُعملت غير مقترنة بوصف، كأن تقول مثلًا: "فلان عنده أسلوب!" فإنها تدل على أنك تستحسن طريقته في الكتابة.

- أنها تدل على نوع من التميُّز. أي أننا حين نتكلم عن "أسلوب" ما فلا بد أن يكون هذا الأسلوب متميزًا عن غيره من الأساليب. وعندما نقول: "فلان عنده أسلوب!" فنحن لا نقصد فقط إلى استحسان طريقته في الكتابة، بل نقصد قبل ذلك إلى أن هذه الطريقة متميزة عن غيرها من الطرق.

وفي هذا المعنى تتردد عبارة "الأسلوب هو الرجل" أو - إذا توخَّينا الدقة - "الأسلوب هو الإنسان نفسه". وقائل هذه الكلمة "بوفون" مفكر فرنسي من رجال القرن الثامن عشر

الميلادي. ولم يكن يعني بها أكثر من أن لكل إنسان طريقته الخاصة في التعبير، ولكن العبارة شاعت وتناقلها الكتّاب، وتأثرت بمفاهيم العصر، فأصبح معظم الناس يفهمون منها أن الأسلوب هو مرآة الشخصية أو الخُلُق.

وإذا كانت كلمة "الأسلوب" تدل على كل هذه المعاني، فطبيعي أن تحتل مكانة تشبه مركز الدائرة بالنسبة إلى العمل الأدبي في تفكير كثير من المُنشئين والنقاد. ومن هؤلاء توفيق الحكيم الذي يجمع كل مشكلات نشأته الأدبية في كلمة الأسلوب. يقول مخاطبًا صديقه الفرنسي: "عزيزي أندريه! هل حقًا أنت تفهمني؟ وهل تقدّر ما أنا فيه؟ إنها دائمًا حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب!"[1].

ولكنه يقول له في رسالة أخرى: "إن اعتراضات الجميع لا تتغير، لماذا تحاول أن تتكلّف الأسلوب تكلّفًا؟ إنه لا يفوح من أسلوبك الفرنسي أي عطر شخصي أخّاذ إنما هي عبارات محفوظة في كتب البلاغة تحسب أنها أسلوب رائع!

"حقًا... إن احتفالي بأمر الأسلوب قد أوقعني في التقليد. آه لكلمة الأسلوب، ولكلمة (Formule)![2] لقد بدأت أبصر وقتئذ. لقد تبيّن لي بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحيانًا حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول! إن الذي عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز. لا يحفل بأسلوب التقديم، ويتكلّف الوضع المسرحي في الإعطاء إلا ذلك الذي يعطي شيئًا تافهًا! ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التي نتوسل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها، من أعماق القلب الصادق، في كلمات بسيطة! لهذا كان الأسلوب أحيانًا كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس!"[3].

وهذا تناقض عجيب، لا يمكن تفسيره إلا بتغير موقف الكاتب من الأسلوب، أو بأنه يعني بالأسلوب في الحالة الثانية غير ما كان يعنيه في الحالة الأولى. وهو يشعر ببعض هذا الاختلاف عندما يضيف قائلا في الرسالة نفسها: "إن مهمة كاتب مصري أو شرقي لأشق وأعسر. ولكن لا بد من جهادنا حتى في بلادنا أيضًا، فإن الأسلوب السليم لم يزل في عُرفنا مرادفًا للغة المتصنّعة المنمّقة، وقليل من فَطِنَ إلى أن الأسلوب هو روح وشخصية!".

---

(1) "زهرة العمر"، مكتبة الآداب، دون تاريخ، ص 155.

(2) كلمة فرنسية، تترجم "بالصيغة" أو "القالب"، ومن معانيها المعادلة الكيميائية، وعامة استعمالاتها تشير إلى تركيبة محفوظة لا تتغير. ويبدو أن الحكيم آثر أن يستبقيها حكاية لما كان يسمعه من نقاده الفرنسيين، وقد فعل ذلك في مواضع كثيرة من هذا الكتاب.

(3) المصدر نفسه، ص 165.

هما إذن معنيان للأسلوب، يتصارعان في ذهن الكاتب العربي أو الشرقي، ورفض الحكيم للمعنى الأول (اللغة المتصنعة المنمقة) لا يمنعه من مواصلة البحث عن "الأسلوب الحقيقي" - الأسلوب الذي هو روح وشخصية. وهو يحاول أن يستلهم هذا الأسلوب من التراث ومن الحياة معًا. فهو يقول في رسالة تالية: "إني أضع دائمًا نصب عيني هذه المصادر الثلاثة أستلهمها فنيًا: القرآن، وألف ليلة وليلة، والشعب أو المجتمع! ولكن الأسلوب! الأسلوب! لطالما شغلتك معي بالحديث عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه. أين أجده أخيرًا؟. ومع ذلك في ذهني أنه يكون على مقربة مني دون أن أشعر"[1].

وفي مرحلة أكثر نضجًا (بعد أن وجد أسلوبه) يتحدث الحكيم عن الابتكار الأدبي فينفي نفيًا قاطعًا أن يكون الابتكار صفة راجعة إلى الموضوعات أو الأفكار. ويضيف: "وقد تسألني بعدئذ: ما الابتكار الفني؟ فأقول لك بسرعة وبساطة: هو أن تكون أنت هو أن تحقق نفسك، هو أن تُسمعنا صوتك أنت، ونبرتك أنت"[2]. والجهد المضني الذي يبذله كل فنان ليصبح له أسلوبه الخاص أو صوته الخاص لا يعدو - في الواقع - التحرر من تأثيرات سابقيه. ولكن حين ينجح في صياغة أسلوبه يجد نفسه أسير هذا الأسلوب. "وكيف يخرج عن طريقته وأسلوبه؟ إنها ذاته. تلك مأساة الطابع والشخصية؛ ما دام قد صار له طابع فلن يخلع عنه أبدًا. ولا بالموت"[3].

إن هذه الانطباعات جميعها انطباعات صادقة، ومهما يكن من تناقضها الظاهر فهي جميعًا تُصوِّر المعاناة التي يجدها الكاتب المبدع في ما يسمَّى الخلق الأدبي. وإذا كان ثمة معنى واحد مشترك بينها جميعًا فهو أن "الأسلوب" يطلق على شكل العمل الأدبي. ولكن المشكلة هي أن هذا الشكل يؤثر في ما يراد قوله، ومن هنا يجني أسلوب الكاتب المتقدم على "شخصية" الكاتب الناشئ الذي يحاول تقليده. فهل يذهب الحكيم إلى القول بأن "شخصية" الإنسان لا علاقة لها بأفكاره؟ ربما كان جوهر المشكلة هو تحديد ما يُراد بالأفكار. فحقائق علم الطبيعة أو علم الفلك أفكار، وتأمُّلات الفيلسوف أفكار، وتخيلات الشاعر أفكار كذلك، وإلا فماذا يمكن أن نسميها؟

---

(1) م. ن، ص 194.

(2) "فن الأدب"، القاهرة، مكتبة الآداب، د. ت.، ص 12.

(3) م. ن.، ص 15، وحول هذه الفكرة الأخيرة يدور كتاب مهم للناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت: "درجة الصفر في الكتابة"، وهو مترجم إلى العربية ولكننا لم نطلع على الترجمة. ولا نظن أن الحكيم قد قرأ كتاب بارت (وقد نشر أولا كمقالات في مجلة "الأزمنة الحديثة" التي كان يصدرها جان بول سارتر قبل أن يكتب مقاله هذا. والمسألة على كل حال تستحق أن يبحثها بعض من يعنون بالأدب المقارن)!

من الواضح أننا لا نستطيع أن نتكلم عن الأسلوب كلامًا مستقيمًا، يتجاوز حدود الانطباعات الجزئية أو الوقتية، ما لم نحدد مفهومنا للأفكار التي توجد في الأدب أو لا توجد فيه. وينبغي لنا عندما نحاول ذلك ألا ننسى أن هذا "الأدب" الذي نتحدث عنه ليس شيئًا مجردًا، لكنه سلاسل من الأصوات التي نسمعها بآذاننا، أو تتردد في حسّنا السمعي الداخلي إذا كنا قد تعودنا أن نقرأ قراءة صامتة.

وللعقاد مقالان عن "الأسلوب" في كتابه "مراجعات في الآداب والفنون" ناقش في أوّلهما رأيًا للكاتب الفرنسي أناتول فرانس ذهب فيه ـ كما يقول العقاد ـ إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكدّ ذهن القارئ، "فللعلم حق الانتباه والتأمل علينا وليس للفنون ذلك الحق لأنها بطبيعتها تسر ولا تفيد، ووظيفتها أن تعجب ولا وظيفة لها غير ذلك. فيجب أن تكون جذابة بغير شرط". يناقش العقاد رأي أناتول فرانس ـ ولعله صورة مبالغ فيها القول بأن الابتكار الأدبي لا شأن له بالموضوعات أو الأفكار ـ معلقًا عليه تعليقًا طويلا بقلمه الجدل الساخر. ففي الكون أسرار لا يسهُل التأدي إليها، وللنفس أغوار لا تطفو على وجه الحروف الأبجدية ولا تطير على ألسنة الشعراء والقصّاص، وللجمال معان محجبة لا تبرز للناس في ثياب الحمام في كل حين. والجمال في الفنون سهل مُعْجِبٌ لمن يقدرونه ويحبونه ويستعدون له استعداده ويبذلون فيه ثمنه. "وإنما تُمتدح السهولة في الأدب ثم تدل على النبوغ والقدرة إذا أدى بها الأديب المعاني التي يؤديها غيره بمشقة واعتساف". وما هذه "المعاني" التي يؤديها الأدب؟ يستشهد العقاد بأبيات لكثيّر عزة ومقطوعة للعتابي مبينًا ما في معانيهما من عُلقة شديدة بالنفس، يحسبها بعض الناس حلاوة في الألفاظ، ويخلص من ذلك إلى أن الصور الخيالية والمعاني الذهنية هي الأصل في جمال الأساليب في الأدب والفنون".

فالعقاد يقرر بوضوح أن الأفكار في الأدب هي أفكار من نوع مخصوص، ثم لا ينسى أن هذه الأفكار تنتقل بواسطة اللغة. ولكنه لا يسأل "كيف" تنتقل، بل يكتفي بالقول إن "الصور الخيالية والمعاني الذهنية" (أي الأفكار الأدبية) هي الأصل في جمال الأساليب. ولو كان مجرد حصول "للصور الخيالية والمعاني الذهنية" للكاتب أو الشاعر كافيًا لأن يكتب أدبًا عظيمًا لكان الإبداع عملية سهلة حقا، مع أننا نعلم أن القراءة نفسها تتطلب جهدًا وتركيزًا حتى نُحصّل تلك الصور الخيالية والمعاني الذهنية.

والمقال الثاني للعقاد يعالج قضية الأسلوب من الناحية التي تركها معلّقة في المقال الأول. فإذا كان قد أدار المقال الأول على مناقشة رأي أناتول فرانس في الأدب السهل، وتطرق من ذلك إلى بحث طبيعة المعاني الأدبية، فإنه في هذا المقال الثاني يناقش آراء

المتشددين في اللغة، الذين يعيبون على العقاد وزمرته أنهم يكتبون بأسلوب "إفرنجي"، فيفسدون بلاغة العربية (ماذا كانوا يقولون لو قرؤوا ما يكتبه الشعراء والكتّاب في هذه الأيام!) وهو يرد اعتراضاتهم واحدًا واحدًا. فإذا كان غرضهم العودة إلى أسلوب العرب الجاهليين والمخضرمين في شعرهم ونثرهم فإن هؤلاء لم يخلفوا لنا نثرًا مكتوبًا، أما قصائدهم فليست بالنموذج الذي يقتدَى به في النظم (لأنها في الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ثم يخرج منه على غير وتيرة معروفة ولا ترتيب مقبول).

ويقف العقاد وقفة أكثر احترامًا عند فكرة الملكة اللغوية التي أخذها عن ابن خلدون. ولكنه يرى أن من مزايا هذه المَلكة ما يتغير بتغير العصور والأعراق، "وإنما الشأن للعادة في استحسان المزايا اللغوية التي من هذا القبيل، فإذا تغيرت العادة تغيرت معها أسباب الاستحسان". "ومن مزايا المَلكة العربية ما يحسُن في الذوق لأنه يفيد الكلام قوة ووضوحا ويزيد المعاني صقلا وبيانا ويعصم اللسان من الإسفاف والركاكة ويمده بذخيرة من أساليب التعبير ينفق منها في النظم والكتابة. فهذه المزايا هي التي نحتفظ بها ونتوسع فيها ونضيف إليها ما يوائمها ويتمشى معها من مزايا اللغات الأخرى، ونتصرف فيها تصرف صاحب الدار في داره، فلا نقف حيالها مقيَّدين مأسورين كأننا نترجم غير أنفسنا ونلفظ بغير ألسنتنا ونفكر بغير عقولنا التي ركبها الله في رؤوسنا، وما من شرط في كل ذلك غير المعرفة والإحسان".

ولا شك أن "المعرفة والإحسان" شرط في كل عمل جيد، ولكنك إذا أوصيت صانعًا بأن يأخذ في أعمال صنعته بالمعرفة والإحسان فما أوصيته بشيء نافع: لأنه إما أن يكون ذا معرفة وإحسان فلا حاجة به إلى نصيحتك، وإما أن يكون جاهلًا بهما فتكون قد تركته في جهالة وولّيته ظهرك لتقطع يده سكين أو يصعقه تيار كهربي. وهذا الذي ذكره العقاد عما يحسُن أن نحتفظ به من لغة العرب وما يحسن أن نستلحقه من اللغات الأخرى لا يفيد معرفة ولا إحسانا. فمن قال إن "القوة والوضوح والصقل والبيان" (إذا فرض أننا اتفقنا على معاني هذه الألفاظ) شروط لازمة لكل عمل أدبي جيد؟ وبمَ يقاس "الإسفاف والركاكة" إلا بالفصاحة التي لا ندري لها تعريفًا سوى تعريف البلاغيين المتقدمين أنها "ما كان استعمال العرب الأقحاح لها أكثر"؟ إن القاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجاني في القرن الرابع الهجري كان أكثر تحررًا من العقاد في القرن الرابع عشر (وهو المتحرر الذي يرد على الجامدين!) حين رد اتهام اللغويين المتشددين في أيامه وقبل أيامه لشعر المحدثين بما يشبه الإسفاف والركاكة، فقرر أن شعرهم لا ينبغي أن يقاس بشعر القدماء، بل يُنظر إليه في ذاته ويقاس بمقياس عصره، وهو في ذاته جميل، وهو أليق بعصره من شعر القدماء.

وأما تلك الذخيرة من أساليب التعبير التي ينفق منها الشاعر أو الكاتب في النظم أو الكتابة، فما أدرانا أنها لا تكون كتلك الصيغ المحفوظة التي قضت على مستقبل توفيق الحكيم ككاتب فرنسي؟

وتبقى حماسة العقاد في الدفاع عن حق الشاعر المعاصر والناقد المعاصر في أن يترجما عن نفسيهما ويفكرا بعقليهما، وهي حماسة دفعته ورفاقه شوطًا غير صغير في تجديد بلاغة العربية، ولكنهم لم يبلغوا من ذلك المبلغ الذي ظنوه وتوخوه. وقد تكون لهذا القصور أسباب كثيرة، ولكن أحدها ـ ولا شك ـ غموض فكرتهم عن العلاقة بين اللغة الأدبية والمعنى الأدبي[1].

وهكذا بقي كلامهم عن الأسلوب قفزًا من هذا الطرف إلى ذلك. وبقي كغيره من الكلام في النقد الأدبي- يشكو من اضطراب المفاهيم واختلاط الحدود، حتى خال الناس أن الكلام عن الأدب لا بد أن يكون كذلك.

وابتداء الكلام عن لغة الأدب من الأدب نفسه (نحو كونه في الأفكار والمعاني أو الأخيلة أو الألفاظ، وكونه قوميًا أو إنسانيًا أو محليًا... إلخ) لا بد أن يُفضي إلى الاضطراب والاختلاط، لأن الأدب فن جميل، ولكنه يختلف عن سائر الفنون الجميلة (كالتصوير والنحت والموسيقى) بأنه لا يملك أداة التعبير الخاصة به، بل يستمدها من اللغة التي يستعملها الناس في محاوراتهم ومعاملاتهم وشتى أغراض حياتهم. فإذا بدأت مناقشة اللغة الأدبية عن حقيقة كونها أدبًا، اضطربت بين حقيقة كونها فنًا وحقيقة كونها لغة. ومن ثم فلا بد أن تبدأ من أحد الطرفين: إما من طرف الفن وإما من طرف اللغة. وقد تناولها الفلاسفة من الطرف الأول ضمن بحثهم في فلسفة الجمال وفلسفة الفن، فكان تفكيرهم أكثر انسجامًا ولكنه لم يعط الأعمال الأدبية اهتمامًا كافيًا من حيث هي آثار لغوية، ولذلك ظل بمعزل عن النقد الأدبي إلا فيما ندر. بقي إذن أن نجرّب الطريق الأخير، فندرس اللغة الأدبية بادئين من حقيقة أنها لغة.



(1) انظر: عبد القادر القط: "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، القاهرة، مكتبة الشباب 1978، ص 154 ـ 230.

الفصل الثاني

علم اللغة وعلم الأسلوب

أمّا وقد قررنا أن ندرس الأسلوب من جهة اللغة، حتى نخلّص هذه الكلمة من فوضى النقد المعاصر، فيجب أن نسأل أنفسنا أولا: كيف ننظر إلى اللغة؟ فثمة نظرتان إلى اللغة لا بد لنا من أن نختار إحداهما:

هناك نظرة القدماء إلى اللغة. وهؤلاء يفترضون فيها الثبات، مهما رأوا من التغيرات التي تطرأ عليها. وعلى هذا الأساس قام منهجهم العلمي كله: فالاستعمالات اللغوية التي يعتد بها عندهم هي تلك التي ترجع إلى "عصور الاحتجاج"، قبل أن يختلط العرب بالأعاجم فتفسد ألسنتهم، ومما أُثر عن هذه العصور جمْع متن اللغة وقُعّد النحو على أيدي الصدر الأول من علماء اللغة، ثم كانت مهمة من جاء بعدهم أن يصنفوا ويبوّبوا ويعللوا ويشرحوا، ثم أن يعالجوا ما استُحدث في اللغة في كتب خاصة وتحت عناوين خاصة، بحيث لا يتمتع هذا المستحدَثُ بحق المواطنة في المجتمع اللغوي، بل يبقى منبوذاً مهما كانت قيمة الوظيفة التي يؤديها، وفئات المنبوذين درجات؛ فمنها المُعرَّب والدخيل والمصحَّف والمحرَّف والملحون.

وكان لهذه الفلسفة اللغوية أثرها في فلسفة النقد، فكانت عصور الاحتجاج في اللغة هي نفسها عصور الاحتجاج في الأدب، كما نجد الآمدي مثلا (370هـ). وتطورت من هذه النظرة فكرة عمود الشعر، كما تطورت منها فكرة الأسلوب التي لخَّصها ابن خلدون (ت 808 هـ) بقوله: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي نسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه". ويحرص ابن خلدون على تأكيد أن المراد بالمنوال والقالب هنا شيء غير النحو، بل غير البلاغة والبيان. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها

على تركيب خاص، تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويُصيِّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها رصًا كما يفعل البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال"(1).

وهذا ملخص دقيق في عملية الخلْق اللغوي لا يكاد يختلف عن النظرية التي يقول بها "تشومسكي" الآن، وهي أن ثمة أبنية عميقة في ذهن كل مستعمِل للغة (ولا يهمنا الآن إن كانت هذه الأبنية فطرية أو مكتسبة) يستطيع بمراعاتها أن "يخلق" عددًا لا يحصَى من الجمل التي لم يسبق له سماعها. ولكن الذي يعنينا هنا هو أن ابن خلدون تصور "البنية العميقة" أو "الهيئة الذهنية" التي يصدر عنها الشعر أو النثر تصورًا لا يكاد يختلف عن تصور النحويين لقواعدهم إلا في شيء واحد: وهو أن البنية الذهنية في الأسلوب بنية معنوية (أو كما قال حازم القرطاجني - ت 684 هـ): "الأسلوب هيئة تُحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية". والأمثلة التي يسوقها ابن خلدون لأسلوب الشعر توضح نوع هذه القواعد: "فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول ويكون باستدعاء الصحْب للوقوف والسؤال أو باستبكاء الصحب على الطلل...... إلخ". هذه المعاني التي سنّها الشعراء الجاهليون لمن بعدهم. وابن خلدون يأتي بالشواهد من كلام الشعراء المتقدمين على طريقة علماء اللغة، ويوافق كثيرًا من النقاد قبله على أن المتنبي والمعري لم يكونا شاعرين، لأنهما خرجا على هذه الأساليب.

ولا شك أن هذه النظرة - على جمودها - أكثر تماسكًا من نظرة أدبائنا المعاصرين. ولعل اضطراب هؤلاء أمام كلمة "الأسلوب" راجع إلى أنهم لم يقبلوا الفلسفة اللغوية التي قامت عليها نظرية الأسلوب عند الأقدمين، ولكنهم أخطأوا حين أساءوا الظن بكل فلسفة لغوية، ومن هنا انصرفوا عن علوم البلاغة وفروا إلى فضاء "النقد الأدبي" يسرحون فيه ويمرحون. وحين نحاول اليوم أن نبدأ دراسة الأدب من جانب اللغة، فإنما نعيد الأمر إلى نصابه، فننتقل من علم لغوي صلب ينكر الواقع ويتجاهله إلى أن يكسره الواقع، إلى علمٍ لغويٍّ يستمد قوانينه من الواقع، ليعود أقدر على التأثير فيه.

ونود أن نحدد منذ البداية مقصودنا بعلم اللغة الحديث. فنحن لا نقصد علم اللغة في العصر الحديث بإطلاق، ولا علم اللغة عند الأوربيين بإطلاق. فقد ظل الأوربيون منذ عصر النهضة حتى أوائل القرن التاسع عشر سائرين على نهج في دراسة لغاتهم لا يختلف من حيث مبادئه عن نهج لغويينا القدماء، وإن اختلفت طبيعة المشكلات التي واجهوها، لأنهم

---

(1) المقدمة، الباب السادس، الفصل السادس والأربعون، "في صناعة الشعر ووجه تعلمه".

كانوا يضعون القواعد للغات حديثة الميلاد من أمها اللاتينية، حديثة العهد بأمور الثقافة، فتأثروا باللغة الأم في صياغة قواعدهم، كما تأثروا بها في إنشاء أدبهم. ولكنهم بعد أن حددوا قواعدها ومتْنها أمسكوا بمعيار المصلحة والخطأ وأهملوا ما عداه. ثم كان التغير المهم في علم اللغة عندهم لما أخذوا بالنظرة التاريخية المقارنة، وراحوا يحاولون اكتشاف خطوات التطور في اللغة الإندوأوربية الأصلية التي يفترضون أن اللغات الأوربية كلها (وكذلك بعض لغات وسط آسيا) قديمها وحديثها نشأت منها. وحين ظنوا أنهم اهتدوا إلى هذه القوانين راحوا يطبقونها على مجموعات لغوية غير مجموعتهم الإندوأوربية، كالمجموعة السامية مثلا. وعندما ظهر أوغست كومت (1798 ـ 1857م) بفلسفته الوضعية التي ترد كل القيم الفكرية إلى الإنسان، وتؤمن بالعلم التجريبي كمرحلة أخيرة في تطور البشرية، غلبت دراسة المجتمعات الإنسانية – من حيث هي نُظم متكاملة ـ على دراسة المظاهر المختلفة لحياة الإنسان ـ بصورة منفردة ـ في تطورها التاريخي. وبفضل تأثير علم الاجتماع ثم الانقلاب الثاني في علم اللغة على يد العالم السويسري دي سوسير (1857 ـ 1913 م) الذي دعا إلى دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محددة، قبل دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على نطق حرف من الحروف مثلا فتؤدي إلى التغير في بعض القواعد أو بعض المفردات.

لم يكن سوسير هو العَلَم المفرد في هذا الاتجاه، فقد كان له سابقون ومعاصرون مهّدوا للنظرة الجديدة أو أكدوها، ومن ثم عوملت اللغة على أنها نظام اجتماعي حي ومتكامل، يُستخلص من أفواه الناس لا من الكتب فحسب. وكان لعلماء الأنثروبولوجيا الذين قاموا بدراسات ميدانية لكثير من المجتمعات البدائية ودوّنوا لغتها كما سجلوا معتقداتها وأساطيرها وعاداتها في شتى جوانب الحياة، أثر كبير في تدعيم الاتجاه الجديد. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الاتجاه الأخير لم ينسخ البحث التاريخي "الرأسي" في اللغة ولم ينف الحاجة إليه، وإن كان قد جعله تاليًا في الأهمية للبحث "الأفقي" الذي يدرس اللغة على أنها نظام واحد، نفترض ثباته حتى نستطيع أن نلاحظ العلاقات بين أجزائه. وهذا هو الفرق الجوهري بين علم اللغة المعاصر وعلم اللغة القديم، فعلم اللغة المعاصر يفترض ثبات اللغة على أنه ضرورة منهجية، في حين أن علم اللغة القديم يؤمن بثباتها على أنه حقيقة. ومن ثم لم يستطع البحث الأفقي في اللغة أن يزيح البحث التاريخي من الميدان. والواقع أن البحثين متكاملان من حيث إنهما يعترفان بأن اللغة ـ بمختلف جوانبها ـ تخضع لشتى أنواع التغيرات، وأن متن اللغة وقواعدها يستخلصان من استعمال أصحاب اللغة، في شتى العصور والبيئات.

وبما أن البحث في هذه التغيرات لا يدخل في دائرة علم النحو الذي يقتصر بحثه على

اللغة بوصفها نظامًا اجتماعيًا شاملا خارجًا عن خصوصيات الفرد والموقف، فقد قامت الحاجة إلى علم جديد يشغل هذا الفراغ. وهكذا نشأ علم الأسلوب في دوائر اللغويين قبل أن يُعنَى به نقاد الأدب.

وقبل أن نشرح هذه النشأة يحسُن بنا أن نوضح، بمثال واحد، الفروق التي أشرنا إليها بين علم اللغة الحديث والمعاصر وعلم اللغة القديم:

إذا أردت أن تكشف عن معنى كلمة في معجم مؤلَّف طبقًا لمبادئ العلوم اللغوية القديمة فستجد أن هذه المعاني مسرودة سردًا، دون تمييز بينها، ولو أن بعض مؤلفي المعاجم العربية في عصرنا هذا يراعون ترتيب مشتقات المادة اللغوية بنظام يسهِّل الكشف عن معنى الكلمة التي نريدها: كأن يبدؤوا بالفعل المجرد، ثم الأفعال المزيدة، ثم الأسماء، يكتبون كل صيغة من هذه الصيغ بطريقة ظاهرة. مثلا: كَتَبَ، كاتَبَ، استكتب، كِتاب.. وهكذا. ولكنهم يسردون معاني كل كلمة من هذه الكلمات دون أن يراعوا ترتيبًا خاصًا. مثلا: كَتَبَ بمعنى قَيَّد، وكَتَبَ بمعنى قضى وأمر، وكَتَبَ بمعنى دوّن. لا يهم أي هذه المعاني يأتي أولا وأيها يأتي ثانيا وأيها يأتي ثالثا. فهم ما زالوا سائرين على المبادئ القديمة في علم اللغة، وكل ما أحدثوه هو نوع من التنظيم الخارجي في عرض المادة.

أما لو كان بيدك معجم مؤلَّف على أسس علم اللغة الحديث[1]، إذن لوجدت أن هذا المعجم يبدأ بتفسير الكلمة بالإشارة إلى أصلها في اللغة السامية القديمة (ولو مسترشدًا باللغات السامية الأخرى غير العربية) ثم يرتب معاني الكلمات بحسب تواريخ استعمالها في هذه المعاني، بقدر ما يمكن للباحث اللغوي أن يستنتج اعتمادًا على الطرق المتبعة في تأليف المعاجم، ثم إنه يشير إلى الاستعمالات الخاصة للكلمة، إن كانت قد خصصت بعض المعاني في بعض البيئات. أي أن علم اللغة الحديث لا يهتم فقط بتاريخ الكلمة من حيث نطقها ومعناها بل يهتم أيضًا بصورها المختلفة واستعمالاتها في العصر الواحد. وما يقال عن المفردات التي تسجلها المعاجم، يمكن أن يقال مثله عن الدلالات والتراكيب النحوية التي يتتبعها مؤلفو كتب "النحو التاريخي". على أن علم اللغة الحديث لم يقف عند هذا الحد في ملاحظة الفروق اللغوية، ولو وقف عنده لأغنت المعاجم التاريخية ومعاجم اللهجات ومعاجم العلوم المختلفة وكتب النحو التاريخي وأطالس اللهجات عن علم الأسلوب. بل إن علم اللغة بكل ما يستتبعه وراح يسجل الاستعمالات الجارية غير مكتف

---

(1) لم يظهر من هذا النوع بعد - في العربية - إلا أجزاء قليلة من المعجم اللغوي الكبير الذي يصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة. وحتى هذا المعجم لا يطبق قواعد العلم الحديث تطبيقًا كاملا.

بالتراث المدون، وجد نفسه مواجها بظاهرة الاختلافات الفردية في استعمال اللغة. ومن هنا نشأت فكرتان بالغتا الأهمية بالنسبة إلى علم الأسلوب، وهما فكرتان وثيقتا الارتباط كما سنرى، ولكن قد يحسن التمييز بينهما لمزيد من التوضيح.

الفكرة الأولى هي التمييز بين "اللغة" و"القول". وكان سوسير هو أول من ميَّز بينهما تمييزًا علميًا دقيقًا ورفعهما إلى مرتبة اصطلاحين لغويين، "فاللغة" هي نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس. أما "القول" فهو صورة اللغة المتحقِّقة في الواقع في استعمال فرد معين، في حالة معينة، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام (اللغة) في صفاته الأساسية، ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد، ومن حالة إلى حالة، فلكل فرد من المتكلمين باللغة طريقته الخاصة في نطق الحروف، وإن كانت هذه الطريقة لا تخرج عن دائرة النطق "الصحيح"، وإذا خرجت عن هذه الدائرة كان عُرضة لئلا يفهم الناس عنه، ومن ثم يعد نطقه خطأ. ولكل فرد معجمه اللغوي المتميز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق، وإن كان يفهم معانيها، وكلمات لا يستعملها ولا يفهم معانيها، لأنها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه. ولكل فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الآخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى.

هذه هي الفكرة الأولى التي أدت إلى نشوء علم الأسلوب. وقيمتها لهذا العلم واضحة، فهي تعنى بالسمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي التي تكون ما سماه أهل الأدب بالأسلوب، وهي ترجع اختلاف هذه السمات إلى استعمال الأفراد للغة، وبذلك يمكن أن تؤدي إلى قيام "علم أسلوب" حديث يناسب هذا العصر الذي يعترف بقيمة الفرد في كل شيء، ولا سيما الإنتاج الفني.

ولكن هذه الفكرة تثير سؤالًا مهمًا وهو: ألا يوجد ضابط لهذه الاختلافات الفردية في استعمال اللغة؟ أو بعبارة أخرى: هل يتخير القائل ما يتخيَّره من طرق التعبير طوعًا لميل ذاتي محض لا يخضع لشيء سوى ذلك النظام العام المجرد الذي نسميه "اللغة"؟ هنا نصل إلى الفكرة الثانية، وهي: أن الاختلافات اللغوية ترجع غالبًا إلى اختلاف المواقف.

فاللغة باعتبارها نظامًا اجتماعيًا تأخذ أشكالا متعددة. فلكل فئة من الناس طريقتها الخاصة في استعمال اللغة. هناك كلمات تشيع بين النساء ولا تشيع بين الرجال، بل إن الاختلافات بين الجنسين تتعدى المعجم اللغوي إلى نطق بعض الحروف من ناحية، وإلى طريقة بناء الجمل من ناحية أخرى (ولعلك تلاحظ من مظاهر هذا الاختلاف كثرة أسماء الألوان ودقتها، وكثرة أشكال التعجب والإفراط في استعمالها). وفئات العمر تختلف أيضًا

في استعمال اللغة. فالشباب يستعملونها بطريقة تختلف عن طريقة الشيوخ، والأطفال يستعملونها بطريقة تختلف عن هؤلاء وأولئك. ثم هناك استعمالات ترتبط بالمهن والتخصصات، فالأطباء يتحدثون في ما بينهم بطريقة تختلف عن الطريقة التي يتحدث بها القضاة، وهكذا أهل سائر المهن. ولغة التقارير الاقتصادية تختلف عن لغة الشعر، وهما تختلفان عن لغة العلوم الطبيعية، وقس على ذلك.

وهناك الاختلافات اللغوية بين البيئات الاجتماعية المختلفة. فاللغة المتداولة في البوادي أو الريف تختلف عن اللغة المتعارفة في الحواضر، وفضلا عن الاختلافات بين إقليم وإقليم، أو بين مدينة وأخرى، فقد توجد في داخل المدينة الواحدة اختلافات ذات شأن بين الأحياء المختلفة والبيئات الاجتماعية المتباينة من حيث استعمال اللغة.

ثم لا ننسى الاختلاف اللغوي الناشئ عن اختلاف المناسبات الاجتماعية. فالحديث بين صديقين يجري بلغة تختلف عن الحديث بين رئيس ومرؤوس، وكلاهما يختلف عن خطبة تلقَى في احتفال، بل إن الخطب تختلف فيما بينها باختلاف المناسبات، وقديمًا لاحظ الجاحظ ذلك.

هذه الاختلافات كلها - وغيرها مما تصعب الإحاطة به - تشترك في تكوين الموقف الذي يحاول القائل أن يراعيه في ما يختاره من طرق التعبير. فالفرد "القائل" يريد بقوله أن يوصِّل إلى شخص آخر أو إلى جماعة من الناس معنى ما، ومن ثم فعليه أن يجعل هذا المعنى مفهوما لهم، وأن يستميلهم إلى قبوله. ولهذا فهو يتخير طريقة التعبير المناسبة للموقف. ومعنى ذلك أنه يدخل في اعتباره "دلالات" كثيرة، فوق الدلالة المباشرة أو الأصلية للعبارة: دلالات تتمثل في طريقة النطق، واختيار الكلمات والتراكيب، دلالات يأنس إليها السامعون، ويفتقدونها إذا سيق لهم القول عارياً منها، مقتصرًا على أداء المعنى المجرد، أو محملًا بدلالات أخرى مناقضة للموقف. ولك أن تتخيل ما يمكن أن يحدث مثلا لو كلَّمت أباك أو رئيسك في العمل بنفس الطريقة التي تكلم بها أخاك الأصغر، ولو كان المعنى واحدًا، كطلب شراء كتاب معين مثلا.

وإليك مثالا آخر من ثلاث عبارات شائعة الاستعمال جدًّا: أنت تقول في بعض المواقف، حين يطلب منك القيام بعمل ما: "لا يمكن". وتقول في مواقف أخرى: "لا أقدر" أو "لا أستطيع". المعنى الأساسي واحد، ولكنك في الحالة الأولى ترفض رفضًا جازمًا، فأنت لا تشعر بأي التزام نحو الطالب، وتريد أن تصده عن الإلحاح في الطلب. وفي الحالة الثانية تلمِّح إلى أنك كنت تود أن تجيبه إلى ما يطلب، ولكن ثمة موانع داخلية (نفسية) تجعل الأمر صعبا عليك. أما في الحالة الثالثة فأنت تعتذر بأن ثمة عقبات خارجية تحول بينك وبين إنفاذ الأمر.

إن القائل يعتمد غالبًا على فطنته، وسليقته اللغوية، وخبرته الاجتماعية بما ينبغي أن يقال وما لا ينبغي أن يقال في المواقف المختلفة. ولكن علماء الأسلوب يحاولون أن يحددوا الخصائص المميزة لكل نوع من أنواع الاستعمالات اللغوية، ويربطوا بين هذه الخصائص أو السمات اللغوية ودلالاتها التي تتجاوز المعنى المجرد.

وهنا تفترق السبل بيننا ـ نحن دارسي الأدب ـ وبين اللغويين الخُلَّص. فهؤلاء يقررون أن القسم الأكبر من "الدلالات" التي تحدثنا عنها ذو طابع وجداني. أي أن القول ـ بجانب أدائه للمعنى ـ ينقل إلى متلقيه اتجاها شعوريا معينا: اتجاها نحو الرزانة أو الخفة، نحو الاسترضاء أو التحدي، نحو القبول أو الرفض، نحو تعظيم الأمر أو تهوينه...... إلخ. ولكن فريقًا منهم ـ مع اعترافهم بأن الأدب هو أغنى أشكال اللغة بهذه الدلالات الوجدانية ـ يفضلون، ولو مؤقتا، أن يبعدوه عن مجال علم الأسلوب، بحجة أن الشاعر أو الكاتب يستخدم هذه الدلالات الوجدانية استخدامًا مقصودًا لإحداث تأثير جمالي، أي أن التأثير الجمالي الذي يتوخاه الشاعر أو الكاتب يضاف إلى الدلالة الوجدانية ويخرجها عن طبيعتها التعبيرية الصرف.

لذلك يرى شارل بالي (1865 ـ 1947م) مؤسس علم الأسلوب الفرنسي (المدرسة الفرنسية في علم الأسلوب هي التي وضعت القواعد النظرية الأولى لهذا العلم). أنّ علم الأسلوب يجب ألا يبحث في كيفية استخدام الأدباء لهذه التأثيرات الوجدانية، فلا يسأل عن مدى مناسبتها للموقف الوجداني الذي يصوره الشاعر، أو للشخصية التي يقدمها الروائي أو الكاتب المسرحي. فمثل هذه الأسئلة خارجة عن عمل الدارس الأسلوبي، وينبغي أن تظل من اختصاص الناقد. الدارس الأسلوبي إذن ـ في رأي بالي ـ دارس لغوي محض، يدرس "الخامات" اللغوية من حيث دلالاتها الإضافية (وقد فصَّل بالي أنواع هذه الدلالات تفصيلا دقيقا) مهما تكن طبيعة النص الذي يدرسه، إن كان مأخوذا من الأدب أو العلم أو الإدارة أو شؤون الحياة العادية. والمسألة عنده مسألة منهج: فالعالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية "الاختيار" التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة، ولا يبحث عن القوانين الجمالية التي تخص الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة. ولا تزال هذه النظرة سائدة في أوساط اللغويين. لكن كرسّو ـ وهو أحد تلاميذ بالي ـ لا يقبل هذه التفرقة الحاسمة بين التعبيرية والتلقائية من ناحية، والجمالية والقصد من ناحية أخرى، منبهًا إلى أن التأثير الجمالي كثيرًا ما يراعى في الاستعمالات العادية للغة، ما دام الغرض من هذه الاستعمالات دائمًا هو استمالة السامع إلى ما يقوله المتكلم؛ وأن "القصد" ينبغي أن يكون سببًا لتفضيل النصوص الأدبية على غيرها، وليس العكس؛ من حيث إن

الاختيار - وهو موضوع علم الأسلوب - يكون مع القصد أظهر. ولكن الاختلاف بين كرسو وأستاذه، أو بين المدارس المختلفة من الأسلوبيين اللغويين، لا يعدو درجة الاعتماد على النصوص الأدبية في استخلاص القوانين الأسلوبية. فبينما نرى فريقًا منهم يفضل الابتعاد عن النصوص الأدبية، لأنها لا تقدم إليهم مواد بسيطة تظهر فيها هذه القوانين بغير تدخل قوانين من جنس آخر، نجد كرسو وآخرين يكادون يقتصرون عليها لسببين: أنها ميسورة، وأنها غنية. ولكن كرسو نفسه يفرق - كما فرق أستاذه - بين "الأسلوب" و"علم الأسلوب". فهو يقول إن في الأسلوب شيئًا يتجاوز واقعة التعبير. فمن ذا الذي يستطيع أن يدعي أنه عرف أسلوب فلوبير في "سلامبو" لأنه درس - بل تعمّق - استخدامه للمفردات والصور، والمادة النحوية، وترتيب الكلمات والعبارات؟ إن الأسلوب أكثر من ذلك كله. فليس لنا الحق أن نستبعد منه كل الحياة الباطنية للعمل، منذ ولادته رؤيا غامضة ولكنها متميزة عن كل ما عداها، لا تزال تتشكل شيئًا فشيئًا، مكتسبة الوضوح والقالب، لتصبح الشيء الذي هو موضوع الكتابة[1].

ولا شك أن مثل هذا القول يعبر عن تواضع محمود من العالم اللغوي. ولكن النقاد الأسلوبيين لهم وجهة نظر أخرى، فهم يرون أن كل هذا الذي ذكره كرسو عن الرؤيا أو أكثر منه، لا سبيل لنا إلى معرفته إلا من خلال النص المكتوب. وكل معلومة يأتي بها الناقد من خارج هذا النص لتوضيحه - سواء أكانت مستمدة من وقائع عامة معاصرة أم من أحداث خاصة تمت بالكاتب - لا تؤدي إلى اكتشاف الرؤيا إذا لم تكن هذه الرؤيا في النص نفسه.

وهكذا اقتحم مجال "علم الأسلوب" فريق من نقاد الأدب - يزدادون عددًا ونفوذًا كل يوم - حين وجدوا علماء اللغة قد وقفوا به عند حدود الوصف اللغوي البحت. وقد كانت مشكلة النقد الأدبي - ولا تزال - وراء هذه الحدود.

فهل يعني هذا أن "علم الأسلوب" - كما يرى هؤلاء النقاد - ينبغي أن يحل محل النقد الأدبي أو تاريخ الأدب.



(1) Marcel Cressot: Le Style et Ses Techniques (Paris, P.U.F., S.D.) PP. 11-12.

الفصل الثالث

علم الأسلوب

النقد الأدبي، تاريخ الأدب

اللغويون الخّلص من علماء الأسلوب يسجلون الخصائص التعبيرية (بالمعنى الضيّق لكلمة التعبيرية، كما يستعملها بالي مثلا) لنوع ما في الاستعمالات اللغوية - ويفضلون الأنواع البسيطة مثل حديث تليفوني، أو إعلان صحفي، أو وثيقة شرعية..... إلخ، مفصلين السمات المميزة للنص من حيث نطق الحروف، وصيغ المفردات وأنواعها، وأشكال الجمل وطرق الربط بينها، غير متجاوزين ظاهر اللغة. وربما استخدموا منهج "تحليل المحتوى" المعروف عند علماء الاجتماع، فصنفوا أنواع الدلالات في مجموعة من النصوص - دلالات المفردات، أو الصيغ، أو التراكيب - ليجيبوا عن أسئلة معينة تتعلق بالوظائف العملية الظاهرة التي تؤديها هذه النصوص. وبذلك يوضحون أسس "الاختيار" في مجال معين من المجالات التي تستخدم فيها اللغة (وإذا عرفت هذه الأسس علميًا أمكن الانتفاع بها عمليًا فيما بعد). وربما جاء بعدهم متخصص في "علم الاجتماع اللغوي" يستنتج الدلالات الاجتماعية للخصائص التي سجلوها عن اللغة المستعملة في الأوامر الإدارية في قُطر من الأقطار مثلا، أو عن اللغة التي يستعملها تلاميذ المدارس في حيٍّ معين خارج فصول الدراسة...... إلخ. وفي كل هذه الأنواع من التحليل اللغوي يقف المحلل دائمًا عند ظاهر اللغة. أما الناقد الأدبي الذي يستخدم التحليل اللغوي فإنه يتعامل مع نص لا يمكنه الوقوف عند ظاهره. فلو ظل واقفًا عند الظاهر لما وصل إلى شيء مهم، وإن قام بكل أنواع التصنيفات والإحصاءات التي يمكن أن يقوم بها عالم لغوي. إن النتائج اللغوية الصرف التي يمكن الوصول إليها من تحليل شعر زهير أو شعر المتنبي لا تعني الناقد، وكل ما يستطيع العالم اللغوي أن يدّعيه في هذه الحالة هو، أن النتائج التي وصل إليها بالتصنيف

والإحصاء سيظل تنتظر الناقد الأدبي الذي يستنتج منها دلالات فنية. ولكن المرجح أن مثل هذا الناقد سوف ينفق في تصفحها وقتًا غير قليل ثم يزيحها من أمامه يائسًا. ذلك أنها لا تقول له شيئًا يهمه. فالعالم اللغوي يهتم بكل شيء في لغة المتنبي أو لغة زهير، لأنه يريد أن يجمع صورة كاملة للغة. وإذا تحدث عن "أسلوب" زهير أو "أسلوب" المتنبي فهو لا يعني أكثر من مجموع الخصائص التي تميزهما. ولا شك أن استخلاص هذه الخصائص عملية بالغة العسر والمشقة، لأنها تتطلب المقارنة باللغة "القياسية" المستعملة في عصر المتنبي أو عصر زهير. فسيكون عليه أن يحدد هذه اللغة القياسية أولا: لهذا لم يخطئ اللغويون الذين نفروا من دراسة الأساليب الأدبية. فالنصوص الأدبية يمكن أن تدرس دراسة لغوية فقط، أما أن تدرس دراسة لغوية أسلوبية فهذا مطلب يوشك أن يكون مستحيلا. إنما يستطيع أن يقوم بالدراسة الأسلوبية للنصوص الأدبية ناقد أدبي، تكون مهمته تمييز النص الأدبي من أي نص لغوي آخر، بل من أي نص أدبي آخر. بعبارة أخرى: إن الاختيارات التي يجمعها الناقد الأسلوبي لا يمكن أن تظهر إلا مرتبطة بوظيفتها في أداء موقف شعوري معين صدر عنه النص الأدبي. وكثيرًا ما يظهر في هذه الاختيارات اجتراء واضح على اللغة. وقديمًا قال نقادنا إن الشعراء ملوك الكلام، وقال الفرزدق ليغيظ أحد النحويين: علينا أن نقول وعليكم أن تعربوا. وما تمسك الشعراء بحقهم في هذا الاجتراء إلا لأنه امتياز طبيعي تخوّلهم إياه وظيفتهم. فما دامت وظيفتهم هي اقتناص شوارد الشعور فمن حقهم أن يلووا عنق اللغة إذا بدا لهم ذلك ضروريًا. ومن ثم يولي الناقد الأسلوبي هذه الاختيارات المتطرفة عناية خاصة، وقد سمّاها النقاد الأسلوبيون "انحرافات" وأعطوا هذا الاسم، في الدراسات الأسلوبية، كل ما يمكن من آيات الاحترام التي لا يحظى بها في أمور الحياة العادية، حتى قال بعضهم معرفًا علم الأسلوب إنه "علم الانحرافات"[1].

وإذا كان الأمر كذلك، فليس بوسعنا أن نزعم أن علم الأسلوب، كما يراه النقاد الأسلوبيون، ينطوي على أية "قوانين"، كما هو شأن العلوم الوصفية، التي يحاول أن يكون واحدًا منها. فإذا كان في وسع الأسلوبيين اللغويين أن يستخلصوا قوانين مطردة تحكم الاختيارات اللغوية في شتى الفروع، فكيف يمكن أن يصاغ قانون "للانحراف" وهو بحكم تعريفه نفسه، خروج على القانون؟ الأولى إذن أن يعد "الانحراف" في النصوص الأدبية - ومثله "الاختيار" في هذه النصوص أيضًا - "مبدأ" مسلمًا به، يبيح للشاعر أو الكاتب المبدع أن يضع قانونه الخاص الذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام قادرًا على التوصيل. أو بعبارة

---

(1) انظر:

Stephen Ullmann: Language and Style (Oxford, Basil Blackwell, 1964), p 154.

أخرى: إن الانحراف ليس له حد يقف عنده إلا المخالفة الصريحة لقوانين اللغة، بحيث تحطم العلاقات بين الأصوات اللغوية، فتستحيل لغطًا غير مفهوم.

هل يمكن أن يقوم على هذين المبدأين مسعى جديد في الدراسات الأدبية، يخلِّصهما من غموض الانطباعات الذاتية للنقاد، ولعله يساعد، من ثمة، على إرساء أساس جديد للتاريخ الأدبي، فلا يعود حشدًا لمعلومات غير متجانسة عن التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي؟

قبل أن نناقش هاتين المسألتين، يحسن بنا أن نوضح بأمثلة قليلة ما نعنيه بالاختيارات والانحرافات في اللغة الأدبية.

استمع إلى هذين البيتين لمهيار الديلمي:

يا نسيم الصبح من كاظمة ... شد ما هجت الجوى والبُرَحا!

الصبا، إن كان لا بد الصبا ... إنها كانت لقلبي أروحا!

ليس في هذين البيتين معنى طريف، بل إن المعنى فيهما ليس إلا هيكلا هزيلا لحمل الألفاظ، لكن فيهما حنينا غامضا يصدر - في أغلب الظن - عن جرس الحروف.

ثم استمع إلى هذا البيت لامرئ القيس يصف فرسه:

على الذّبل جيّاش كأن اهتزامه ... إذا جاش فيه حَمْيُهُ غَلْيَ مرْجَلِ!

تجد فيه كلمتين تحكيان صوتين: "جيّاش" وقد كررت في الفعل "جاش" و"اهتزام". وقد وضعت هذه الكلمات الثلاث في إطار من الكلمات يحكي بمجموعة تردد أنفاس الفرس، فيشعرك بروعة الإعجاب، ولا سيما إذا تمثلت بخيالك قدرًا ضخمًا يغلي فيه الماء فينبعث منه نشيش وبخار.

ثم استمع إلى هذا البيت لأبي ذؤيب الهذلي، وهو مطلع قصيدة يرثي بها أبناءه الخمسة وقد ماتوا في يوم واحد:

أمن المنون وريبها تتوجّع؟ ... والدهر ليس بمعتب من يجزع!

وتأمل هذا الاستفهام الغريب في الشطر الأول وما حفل به من المشاعر المتناقضة: هل ينكر الشاعر على نفسه أن يتوجع من الموت؟ وأي فجيعة أشد من فجيعة الموت؟ ولكنه يذكِّر نفسه بأن الجزع لا يجدي، فإذا غضب فإن الدهر لن يترضاه، لأن الذاهبين لن يعودوا. لقد بلغ الحزن أقصى مداه، فتحول إلى استسلام.

وانتبه إلى تقديم الجار والمجرور "من المنون" على بقية أجزاء الجملة الاستفهامية. ويقول البلاغيون إن التقديم في مثل هذه الحالة يفيد القصر، أو إن المستفهم عنه هو ما تلا همزة الاستفهام. فكأن موضع تساؤله ليس التوجع في ذاته، بل التوجع من نزول الموت لا من أي شيء آخر. وهذا يجعل الاستفهام أشد غرابة، فليس ثمة فجيعة أشد من الموت المفاجئ، فما بالك إذا كانت الفجيعة مضاعفة؟ وتقول لنا البلاغة أيضًا إن الاستفهام هنا قد خرج عن معناه، وتذكر معاني عدة يخرج إليها الاستفهام، لعل أقربها إلى مناسبة هذا البيت وسياقه هو التقرير؟ أو الإنكار؟ أو التعجب؟ ولكننا في الحقيقة لا نستطيع أن نطمئن إلى معنى واحد من هذه المعاني الثلاثة، ولعلها جميعًا لا تفي بوصف الحالة الوجدانية المعقدة التي عبرت عنها الجملة الاستفهامية في البيت.

مثل هذه الطريقة في النقد ستبتعد بالضرورة عن الحكم بالجودة أو الرداءة، وهو ما يتصوره الكثيرون من دارسي الأدب على أنه وظيفة النقد الوحيدة أو الأساسية. فإذا كان عمل الناقد الأسلوبي هو تبين الارتباط بين التعبير والشعور، فيجب أن يكون قادرًا على الاستجابة للقطعة الأدبية التي يدرسها، وإلا فإنها ستظل بالنسبة له حروفًا ميتة. لهذا يصرح بعض علماء الأسلوب بأن الناقد الأسلوبي لا يمكن أن يدرس عملا لا يتذوقه. وإذا بدا أن هذه الخاصية للنقد الأسلوبي تضيّق عمل الناقد فلا شك أنها تزيده عمقًا وصدقًا. ومع ذلك فإن الزعم بأن تعاطف الناقد مع العمل الذي ينقده يضيّق مجال عمله زعم غير صحيح. فالناقد الواسع الأفق يتذوق أعمالا مختلفة الاتجاهات والأشكال، وإذا كان العمل أضعف من أن يثير اهتمامه، فمعنى ذلك أنه لا يستحق النقد. فكل نقد جاد - لا النقد الأسلوبي فحسب - ينطوي على حكم ضمني بأن العمل المنقود يستحق القراءة. والفرق بين الناقد الأسلوبي والناقد الانطباعي هو أن الأول أكثر موضوعية، لأنه ينطلق من تحليل للنص المكتوب، قائم على مبادئ علمية، في حين أن الثاني ينطلق من مشاعره الخاصة إزاء العمل، وقد تعكس هذه المشاعر صورة صادقة للعمل، ولكنها في كثير من الأحيان تكون بعيدة عنه. أما الاتجاهات "الموضوعية" الحديثة في النقد الأدبي، غير الاتجاه الأسلوبي، فإنها لم تستطع حتى الآن أن تحدد مفاهيم خاصة أو لغة علمية اصطلاحية خاصة للنقد الأدبي، ومن ثم غدت أشبه بعناصر لم يتم نضجها معا في مزيج مستمد من علم النفس تارة ومن علم الاجتماع أو علم الأنثروبولوجيا تارة أخرى (بمختلف مدارسها). ولعل هذا هو ما أغرى بعض علماء الأسلوب - مثل رومان جاكوبسون - بأن يتحدثوا عن النقد الأدبي كما لو كان شيئا من مخلفات الماضي.

على أن النقد الأسلوبي لا يمكنه أن يستوفي كل جوانب العمل الأدبي إلا إذا هشّم أطرافه حتى تتسع له طاقة الدرس الأسلوبي، أو مط الدرس الأسلوبي فوق طاقته ليتسع للعمل الأدبي بكل جوانبه. ولقد كان كرسّو على حق في تقريره أن دراسة العمل الأدبي لا يمكن أن تقتصر على دراسة عبارته اللغوية. ولكننا لا نقبل ذلك التمييز المضحك بين الدراسة الأسلوبية ودراسة الأسلوب. ليكتب من شاء من النقاد والأدباء وغيرهم عن "الأسلوب" بأي معنى يشاؤون (وقد مرت بنا بعض هذه المعاني في الفصل الأول) فلا حجر على أحد في ما يكتب أو يقول، واللغة لا تنظم بقوانين تفرضها سلطة غير سلطة المتعاملين بها. ولكننا نرى أن كلمة "الأسلوب" إذا تجاوزت معنى "الاستعمال الأدبي الخاص للغة" لم تعد لها قيمة كاصطلاح علمي مفيد. فالجوانب التي ذكرها كرسّو وغيرها أيضًا، ونعني على الخصوص تلك المسائل التي تتعلق بالأنواع الأدبية - موضوعات مشروعة وضرورية للنقد الأدبي، إلا أن اعتبارها دراسات في "الأسلوب" هو نوع من خلط المفاهيم. وأساس التمييز واضح عندنا بدرجة كافية. فهناك عناصر في الأدب تتجاوز الدلالات اللغوية المباشرة وغير المباشرة (ومن ثم يمكن عرضها بصور مختلفة، مثل الشخصية الروائية أو التمثيلية، وزاوية الرؤية في العمل الروائي، وعلاقة الزمن الروائي بالزمن الخارجي، وطبيعة الموضوع وطبيعة "الأنا" في القصيدة الغنائية... إلخ). وهناك علاقات تربط العمل الأدبي بموقف إنساني له جذوره في الشخصية أو في المجتمع. وهذه كلها مسائل لا يمكن بحثها بالمنهج الأسلوبي.

ولكن التمييز لا يعني الفصل. فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان. وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أقرب إلى الموضوعية من شقيقه الأكبر "النقد الأدبي"، فإنه يسيء إلى نفسه قبل أن يسيء إلى هذا الشقيق إن هو حاول أن يغتصب مكانه. إن النقد الأدبي في طريقه إلى أن يصبح - بدوره - علمًا. وهو قادر - حتى بحالته الحاضرة - على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه في الوجود[1].

ويصدق القول نفسه على تاريخ الأدب. فتاريخ الأدب كما يدرس اليوم هو تاريخ لأي شيء وكل شيء إلا الأدب. ولكن هذا لا يعني أن منهج علم الأسلوب في تحليل النصوص الأدبية يمكن أن يوصلنا - وحده - إلى كتابة تاريخ الأدب بطريقة أمثل. إننا إذ نحلل نصًا

---

(1) حديثنا هنا يتناول التمييز بين المناهج، فللدراسة الأسلوبية أدواتها وللنقد الأدبي أدواته. أما أن يجمع دارس واحد أو بحث واحد بين الدراسة الأسلوبية والدراسة النقدية، أو بين الدراسة الأسلوبية والدراسة التاريخية، فأمر لا يستبعد، إذا وفر الأدوات اللازمة لكلا الجانبين.

أدبيًا ما تحليلا أسلوبيًا - مهما يكن دقيقا وعميقا - لا نستطيع أن نقفز منه إلى أحكام عامة عن عصره. فلا بد للوصول إلى هذه الأحكام من إضافة حقائق أخرى، بعضها مستمد من نصوص أدبية ذات صلة بالنص الأول، وبعضها حقائق لا توصف بأنها أدبية. حقًا إن الثقافة الموسوعية والعميقة لناقد مثل شبتسر يمكن أن تغطي على هذا النقص، ولكن الخطأ يترصد دائمًا لمن يحاولون الوصول إلى أحكام عامة دون أن يبالوا بسلامة المنهج مهما تكن ثقافتهم[1].



---

(1) انظر:
Leo Spitzer: Linguistics and Literary History Essays in Stylistics (New York, Russel & Russel 1962) pp. 1-39.

الفصل الرابع

علم الأسلوب وعلم البلاغة

إن تحديد العلاقة بين علم الأسلوب والنقد الأدبي أو تاريخ الأدب أمر يسير نسبيًا. أما العلاقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة ـ وقد ألمحنا إليها في مقدمة الكتاب ـ فتحتاج إلى وقفة أطول.

لعل أشهر تعريف للبلاغة عند القدماء هو أنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال". وكذلك عرّفوا علم المعاني بأنه "العلم الذي تُعرف به أحوال اللفظ العربي التي يكون بها مطابقًا لمقتضى الحال." ولعلك تلاحظ أن عبارة "مقتضى الحال" لا تختلف كثيرًا عن كلمة "الموقف". وكذلك لا نجد اختلافًا أساسيًا بين نظرة علم الأسلوب إلى الموقف ونظرة علم البلاغة إلى مقتضى الحال. فقد أوضحنا في ما سبق أن القائل يراعي هذا الموقف بأبعاده المختلفة حتى يستطيع أن يوصِّل المعنى إلى سامعه أو قارئه بطريقة مقنعة ومؤثرة. كل من علم الأسلوب وعلم البلاغة ـ إذن ـ يفترض أن هناك طرقًا متعددة للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار إحدى هذه الطرق لأنه في نظره أكثر مناسبة للموقف. والهدف النهائي لعلم الأسلوب -كما يراه كثير من علماء الأسلوب ـ هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات. وهذا نفسه هو ما يصفه علم البلاغة. فنحن نعرف مثلًا أن علم البلاغة يتناول طرقًا معينة في استعمال المفردات، كالاستعارة والمجاز المرسل والكناية، ويبحث قيمة كل طريق من هذه الطرق؛ ويتناول أنواعًا معينة من الجمل الخبرية والجمل الاستفهامية، وطرقًا معينة في تركيب الجملة، كحذف بعض أجزائها أو تقديم بعض أجزائها على بعض، ويبحث قيمة ذلك كله. ولعلك تلاحظ أننا حين أخذنا في تحليل بعض نماذج من اللغة الشعرية في الفصل السابق، وجدنا من الضروري أن نستخدم بعض المفاهيم البلاغية.

ولا شك أن دارس علم الأسلوب في هذا العصر سعيد الحظ جدًا إذ يجد بين يديه هذه الحصيلة الوافرة المنظمة من الملاحظات حول الألفاظ والتراكيب، ودلالاتها التي تتجاوز الدلالات المعجمية والنحوية. ولكن ثمّة فروقًا مهمة ينبغي أن يظل دارس علم الأسلوب على ذكر منها:

الفرق الأول والأهم يرجع إلى أن علم البلاغة علم لغوي قديم وعلم الأسلوب علم لغوي حديث. وقد أوضحنا في ما سبق اختلاف المنهج بين العلوم اللغوية القديمة والحديثة. فالعلوم اللغوية القديمة تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت، في حين أن العلوم اللغوية الحديثة تسجل ما يطرأ عليها من تغير وتطور. ومع أن علم البلاغة يلاحظ اختلاف طرق التعبير تبعًا لاختلاف مقتضى الحال، فإن هذه الاختلافات لا تخرج عن الإمكانيات الثابتة للّغة العربية. هل يستخدم "التقديم والتأخير" مثلًا بنفس الكثرة في النثر كما يستخدم في الشعر؟ وهل يستخدم في عصرنا هذا بقدر ما كان يستخدم في القرنين الثاني أو الثالث؟ وكيف تطور استخدام السجع من العصر الجاهلي حتى القرن العاشر؟ ولماذا هجره الكتّاب في العصر الحديث؟ هذه كلها مسائل لا تعرض لها البلاغة، لأنها تتناول التقديم والتأخير والسجع وغيرهما منفصلة عن الزمن والبيئة. وعلم الأسلوب، كسائر العلوم اللغوية الحديثة، يدرس الظواهر اللغوية - أعني الجانب الذي يخصه منها - بطريقتين: طريقة أفقية، تصور علاقة هذه الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد، وطريقة رأسية، تمثل تطور كل ظاهرة من هذه الظواهر على مر العصور.

ويترتب على هذا الفرق الأساسي فرق ثان على قدر كبير من الأهمية.

فما دامت القوانين التي يصل إليها علم البلاغة قوانين مطلقة، لا يلحقها التغيير من عصر إلى عصر، أو بين بيئة وبيئة، أو شخص وشخص، فمن الضروري أن تراعى دائمًا، كما تراعى قوانين النحو. صحيح أن القوانين البلاغية تقوم على الاختيار بين عدة تراكيب نحوية صحيحة، ولكن هذا الاختيار نفسه محكوم بقوانين، تجعل العدول عن التركيب المناسب طبقًا لهذه القوانين خطأ بلاغيًا. ولذلك قال البلاغيون عن علم المعاني إنه علم يُحترَز به عن الخطأ في أداء المعنى المراد، كما قالوا عن علم البيان إنه علم يحترز به التعقيد المعنوي؛ والتعقيد المعنوي عندهم يقابل التعقيد اللفظي، الذي هو خطأ في ترتيب الألفاظ. أما علم الأسلوب فإنه إذ يسجل الظواهر ويحرف بما يصيبها من تغيير، ويحرص فقط على بيان دلالاتها في نظر قائليها ومستمعيها أو قارئيها، فطبيعي ألا يتحدث عن صحة أو خطأ.

ونعبر عن هذا بقولنا إن علم البلاغة علم معياري، على حين أن علم الأسلوب علم

وصفي. ولكن هل يعني هذا أن علم الأسلوب يدخل في دائرة تلك العلوم البحتة، التي لا صلة لها بالذوق؟

هذا غير صحيح. وتعليل عدم صحته راجع إلى طبيعة المادة التي يدرسها علم الأسلوب. فيجب ألا ننسى أن مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية للظواهر اللغوية. ولسنا نعرف سبيلًا أوثق لمعرفة تلك التأثيرات الوجدانية من وجدان الدارس نفسه.

وهنا يلوح لنا شبح الذاتية الذي حسبنا أننا تخلصنا منه. إن نظرية الأسلوب كلها تعتمد على فكرة "الاختيار" وفكرة "الانحراف". وإذن فنحن عندما نقرأ نصًا ما قراءة أسلوبية، نحاول أن نميز الاختيارات والانحرافات فيه، لأنها هي المفاتيح التي تمكننا من الولوج إلى العالم الشعوري الكامن وراء القطعة الأدبية. ولكن من أدرانا أن ما نعدّه اختيارات أو انحرافات ذات دلالة، قد لا يكون كذلك عند قراء آخرين؟

سنعود إلى بحث هذه المشكلة بالتفصيل عندما نحاول أن نرسم الخطوات العملية للدراسة الأسلوبية لنص ما. أما الآن فيكفي أن نقول إن أي تخطيط علمي لعملية القراءة لا ينبغي أن يحوّلها إلى عملية آلية. فالكتابة والقراءة طرفان في عملية توصيل واحدة، وهذه العملية لا بد لها من أساس مشترك بين الطرفين. ومن ثم يحسّ القارئ، من أول قراءة، بقدرة التوصيل ومداه. ولا بد أن تلقّيه القطعة الأدبية في نوع من القلق، راجع إلى أن جهازه اللغوي مطالب بأن يتكيّف طبقًا للشروط الخاصة بالقطعة الأدبية.

والإحساس بهذا القلق واكتشاف أسبابه يعني اكتشاف التصور الكامن وراء القطعة. ومن ثم نقول إن القراءة الأسلوبية ليست إلا تدريبًا للقدرة الطبيعية على القراءة، وما نسميه اختيارات وانحرافات ليس إلا توضيحًا لأسباب القلق التي يشعر بها القارئ حين يجابه بطريقة خاطئة في استعمال اللغة.

وثمة فرق ثالث بين علم البلاغة وعلم الأسلوب. وهذا الفرق يرجع إلى نظرة كل منهما إلى "الموقف".

لقد أشرنا في مستهل هذا الفصل إلى أن كلمة "الموقف" في علم الأسلوب تقوم مقام "مقتضى الحال" في علم البلاغة. فكما أن علم البلاغة يقرر أن الكلام يطابق - أو ينبغي أن يطابق - مقتضى الحال، فكذلك يقرر علم الأسلوب أن نمط "القول" يتأثر بالموقف. ومع أننا نستطيع أن نترجم اصطلاحي "مقتضى الحال" و"الموقف" كليهما "بظروف القول" فإنه تبقى هناك بعض الفروق في دلالة كل منهما.

فالبلاغيون أنشأوا علمهم في ظل سيادة المنطق على التفكير العلمي - حتى في

الموضوعات الأدبية - ولخدمة الخطابة أكثر من خدمة الفن الشعري. ولذلك فإن أهم عنصر في ظروف القول عندهم هو الحالة العقلية للمخاطب، وإن كانت المادة الأدبية قد فرضت عليهم، في كثير من الأحيان، الاهتمام بالحالة الوجدانية للمخاطب والمتكلم معاً. أما علم الأسلوب فقد نشأ في هذا العصر الذي دخل فيه علم النفس إلى شتى مجالات الحياة، وقد عني علماء النفس المحدثون بالجانب الوجداني من الإنسان أكثر مما عنوا بالجانب العقلي، ولذلك نجد "الموقف" في علم الأسلوب أشد تعقيدًا من مقتضى الحال: فإلى جانب العوامل الخارجية الكثيرة التي أشرنا إليها فيما سبق، والتي يرجع بعضها إلى القائل وبعضها الآخر إلى المتلقي، ويكون بعضها الآخر مشتركًا بينهما، كالمنشأ، والجنس، والسن، والبيئة، والمركز الاجتماعي، هناك العوامل الفردية التي ترجع إلى القائل وحده، وهي عوامل يرجع معظمها إلى الشخصية أو المزاج، كالحدة أو الهدوء، والدعابة أو الرزانة، والتواضع أو الغرور، وما بين هذه الأطراف وغيرها مما لم نذكره، من درجات متفاوتة أو متقاربة. هذا كله إلى جانب عامل وجداني مهم آخر وهو موقف القائل من مخاطبه في لحظة القول بالذات.

وما دمنا نتكلم عن الأسلوب في الأعمال الأدبية بالذات فيجب ألا ننسى أن العلاقة بين المرسِل والمستقبِل (المبدع والمتلقي) تختلف من فن إلى فن: فهي في الرواية غيرها في المسرحية، وهي في القصيدة الغنائية غيرها في كل منهما. ولنوع العلاقة النفسية في كل حالة أثره في اللغة المستعملة. وهذه نقطة من نقاط الالتقاء الرئيسية بين الدراسة الأسلوبية والدراسة النقدية.

ومن جهة أخرى تتجلى سيطرة المنطق على علم البلاغة في تبويب هذا العلم. فإنه لم يكد يخرج في هذا التبويب عن موضوعين اثنين: دلالة اللفظ المجرد (وهو ما يسميه المناطقة بالتصوّر) ويدخل فيه المجاز والاستعارة والكناية؛ ودلالة الجملة (وهو ما يسميه المناطقة بالتصديق) ويدخل فيه الخبر والإنشاء والحذف والذكر والتقديم والتأخير والقصر. ولم تتحرر البلاغة من هذا التبويب المنطقي إلا حين أضافت موضوع الربط بين الجمل (الفصل والوصل) وموضوع الإيجاز والإطناب. ولكنها تركت ظواهر لغوية مهمة يعنى بها علم الأسلوب. فقبل دراسة الدلالة المعنوية للكلمة يدرس علم الأسلوب تأثيرها الصوتي الذي يرجع إلى طولها ووزنها وطبيعة حروفها... إلخ. ثم هناك ظاهرة الإيقاع التي تسيطر على القطعة كلها، بل تطبع شعر الشاعر أو كتابة الكاتب أو خطابة الخطيب بطابع خاص.

ويترتب على الفروق الثلاثة السابقة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة فرق رابع وأخير، وهو اتساع آفاق علم الأسلوب اتساعًا كبيرًا بالقياس إلى علم البلاغة. فعلم الأسلوب يدرس

الظواهر اللغوية جميعها، من أدنى مستوياتها ـ الصوت المجرد ـ إلى أعلاها وهو المعنى. ثم هو يدرسها في حالة البساطة وفي حالة التركيب. فمن الناحية الصوتية يدرس الجملة والفقرة كما يدرس الكلمة المفردة، ومن الناحية المعنوية يدرس المعنى الكلي أو الغرض الذي تدل عليه القطعة أو تشير إليه، كما يدرس دلالات الكلمات والجمل.

ثم إن علم الأسلوب لا يكتفي بدراسة الظواهر اللغوية في عصر واحد، ولا يمزج بين العصور كما تفعل البلاغة، بل يمكن أن يتتبع تطور الظاهرة على مر العصور. ولا يكتفي بدراسة الدلالات الوجدانية العامة الزائدة على الدلالات المباشرة لمختلف التراكيب اللغوية، بل يدرس أيضًا الصفات الخاصة التي تميز هذه الدلالات الوجدانية في أسلوب مدرسة أدبية معينة أو فن أدبي معين، أو في أسلوب كاتب بالذات، أو عمل أدبي واحد بعينه.

ولذلك ينبغي ألا نختم هذا العرض النظري قبل أن نعرِّف بميادين الدراسة الأسلوبية بشيء من التفصيل.

الفصل الخامس

ميادين الدراسة الأسلوبية

عرفنا في ما سبق أن علم الأسلوب يعد بين العلوم اللغوية الحديثة، وأنه وثيق الارتباط بعلم اللغة العام. وعلم اللغة العام يبحث في اللغة بوصفها ظاهرة إنسانية تحكمها قوانين مشتركة بين لغات الأمم على اختلافها. ولعل أهم هذه القوانين التي مرت بنا هو أن أي لغة من اللغات تشتمل على عدة أشكال أو مستويات للتعبير: فلغة العلم تختلف عن لغة الأدب، وهما تختلفان عن لغة الحديث اليومي؛ وتحت كل نوع من هذه الأنواع أقسام: فلغة العلوم الرياضية تختلف عن لغة العلوم الطبية، ولغة الشعر تختلف عن لغة النثر، ولغة الحديث التليفوني تختلف عن لغة الحديث العادي، وهلم جرا.

على أن علم الأسلوب لا يمكن أن يعتمد على هذه القوانين الكلية فقط، فلكل لغة - وإن خضعت لهذه القوانين - نظامها الخاص الذي نسميه «النحو»، ومعجمها الخاص الذي نسميه «المتن». وإذا كان هذا المعجم وذاك النظام يتنوعان إلى أشكال أو مستويات متعددة طبقًا للقوانين العامة التي تحدثنا عنها، فإن التنوع لا يخرج عن أصول هذه اللغة في نحوها ومفرداتها. ومن ثم فإن علم الأسلوب مرتبط أيضًا بمتن اللغة ونحوها. فدارس الأسلوب عليه أن يراجع كتب اللغة والنحو ليعرف نوع التصرف في النص الذي أمامه.

ثم إن تعدد مستويات التعبير، واختلاف طرقه، قد أديا بعلماء اللغة إلى الالتفات إلى التأثيرات الوجدانية للألفاظ والعبارات، ومن هنا ارتبط علم الأسلوب بالأدب، لما تتميز به اللغة الأدبية بالذات من تأثير وجداني واضح. ودراسة الأعمال الأدبية هي ما يشتغل به النقد الأدبي.

فالدراسات الأسلوبية تشغل مساحة واسعة، تمتد من: القوانين اللغوية العامة التي قد تشمل عدة لغات، إلى القوانين اللغوية الخاصة بلغة بالذات، إلى التحليل الأدبي لعمل

معين أو جملة أعمال من جنس واحد. ولكن هذه المساحة الواسعة يحددها اختصاص علم الأسلوب بالتأثيرات الوجدانية (الإضافية) للظواهر اللغوية التي تخرج عن النمط العادي.

ولنضرب بعض الأمثلة التي توضح أنواع الدراسات الأسلوبية في مجال اللغة الأدبية.

1 ـ النوع الأول: الدراسة الأسلوبية للقوانين اللغوية العامة (ويمكننا أن نسمي هذه الدراسات علم الأسلوب المقارن):

ثمة ظاهرة تميز الشعر عن النثر في جميع لغات العالم. وهي أن لغة الشعر موقَّعة، أي أن فيها نوعًا من الموسيقى. ولهذا كان القدماء يتغنَّون بالشعر، ونعرف مثلًا أن الأعشى سُمِّي "صنَّاجة العرب" لأنه كان يتغنى بشعره، كما نقرأ في كتب الأدب القديمة حين يرد نص شعري: "وأنشد"، فإلقاء الشعر إذن كان إنشادًا، لأن الشعر بطبيعته قريب من الغناء.

يبحث علم اللغة العام في الخصائص التي يستمد منها الشعر موسيقاه، فيلاحظ أن ثمة لغات تعتمد في بناء كلماتها على اختلاف المقاطع في الطول؛ والمقاطع هي أصغر الأجزاء التي تنحلّ إليها الكلمات عند النطق، وكل مقطع يتكون من حرف صامت (كالباء والتاء والجيم... إلخ). وحركة طويلة أو قصيرة (وهي الألف والواو والياء والفتحة والضمة والكسرة في العربية). وواضح من تقسيم الحركات العربية إلى طويلة وقصيرة أن الشعر العربي لا بد أن يستمد موسيقاه من اختلاف طول المقاطع. فهو يأتي بالمقاطع الطويلة والقصيرة متعاقبة على نُظُم معينة، يسمى كل نظام منها بحرًا. ولكن ثمة لغات أخرى لا تبرز فيها ظاهرة اختلاف المقاطع في الطول، بل تبرز ظاهرة اختلاف درجات الشدة في نطق المقاطع، ومن هذه اللغات اللغة الإنجليزية، ويمكنك أن تلاحظ ذلك إذا استمعت جيدًا إلى شخص إنجليزي في كلامه العادي. ففي هذه اللغات يضطر الشعر إلى أن يقيم موسيقاه على تعاقب المقاطع الشديدة والمقاطع الرخوة.

ويلاحظ علم اللغة العام أيضًا أن بعض اللغات (وفي مقدمتها العربية والفرنسية) تلتزم القافية (أي اتفاق أواخر الأبيات في الحروف) وبعضها الآخر يراعي ذلك في بعض أنواع الشعر دون بعض، أو يهمل التقفية جملة.

هذه هي بعض الظواهر التي يسجلها علم اللغة العام حين يعرض لبحث لغة الشعر، فيربطها بظاهرتين لغويتين مهمتين وهما ظاهرة "الشدة" وظاهرة "الطول" في نطق المقاطع، ويقسم اللغات إلى فئات بحسب الظواهر التي يجدها أكثر بروزًا في موسيقاها الشعرية.

أما النقد الأدبي فينظر إلى الإيقاع باعتباره عنصرًا أساسيًا في الفنون كلها، ويعرفه بأنه

الحركة المنتظمة في الزمن، ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عاملين: أحدهما جسمي (أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم) كحركة القلب، فهذه حركة منتظمة تتألف من انبساط وانقباض متعاقبين؛ والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل، وليس هذا العامل منفصلًا عن سابقه، لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجًا يجب أن يراعيَ طبيعة حركة الجسم، وأنت تلاحظ ذلك في أغاني العمّال على الخصوص، إذ إن الغناء الجماعي يساير طبيعة الحركة سرعة وهدوءًا كما هي الحال في أغاني البنائين والصيادين. هناك إذن علاقة ثلاثية بين الإيقاعات الفنية وإيقاعات العمل والإيقاعات الجسمية، وكأن إيقاع الأغنية يساعد على تنظيم ضربات القلب وحركات اليدين والرجلين بحيث تؤدي الوظيفة المطلوبة منها. ولكن هذه الأشكال الأولية من الإيقاع وإن ساعدتنا على تبين أصله في اللغة الفنية لا ينبغي أن تنسينا أن ثمة اختلافًا كبيرًا في درجة التعقيد من أغنية العمل المنشطة أو أغنية المهد المهدّئة إلى قطعة من الشعر أو قطعة من النثر الفني. فنحن نلاحظ أن المعاني لا تكاد تكون لها قيمة - أو ليست لها قيمة على الإطلاق - في تلك الأشكال الأولية من التعبير الشعري، فاللغة هنا لا تستخدم إلا من أجل قيمتها الصوتية الإيقاعية. وهذا بعكس الأشكال العليا من التعبير اللغوي. ومن ثم يهتم النقد بدراسة العلاقة بين الإيقاع والمعنى. فهل يا ترى توجد مناسبة بين الأوزان الشعرية المختلفة من ناحية، وأغراض الشعر ومعانيه من ناحية أخرى؟ هل لبحر "الكامل" التام مثلًا طبيعة خاصة تجعله يدل على معانٍ أو أغراض أو انفعالات معينة، بغض النظر عن الكلمات التي يمكن أن تصاغ في ذلك الوزن أفكارًا؟ هذه واحدة من مشكلات "الإيقاع" التي يعنى بها النقاد.

وهنا يأتي دور علم الأسلوب في استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية التي يتصف بها الإيقاع الشعري مقارنًا بالنثر من ناحية، والموسيقى من ناحية أخرى؛ والموازنة بين الطرق التي تتبعها أشعار الأمم المختلفة في تحقيق عنصر الإيقاع، ومدى الحرية التي تبيحها كل طريقة للشاعر كي ينوّع تأثيراته الموسيقية.

وقد كتب الشيء الكثير في الثلاثين سنة الأخيرة عما سمّي "بالشعر الحر"، واحتدم النقاش حول قيمته، نظرًا لتحرره من التزام القافية الواحدة والطول الواحد للأبيات. واتهم أصحابه بأنهم يقلدون بعض الحركات الأجنبية تقليدًا أعمى، وأنهم يهدمون موسيقية الشعر العربي، وذهب آخرون - على العكس - إلى أنه يسير بهذه الموسيقية نحو التطور الذي يتفق مع روح العصر، ويُحِلُّ محل الإيقاع الرتيب للشعر العربي المألوف إيقاعًا أكثر تنوعًا. ولكن معظم هذا النقاش كان يدور بعيدًا عن المفاهيم اللغوية العلمية، ولذلك لا نعده من الدراسات الأسلوبية.

وإذا كانت "الموسيقية" ظاهرة مشتركة بين أشعار اللغات المختلفة، مع تنوع صور هذه الموسيقية، فثمة ظاهرة أخرى تتمّها ولا تكاد تنفصل عنها، كما يقول "وارن" مستشهدًا بقول الناقد المعاصر "ماكس إيستمان" ومشيرًا أن كولردج قد أشبع هذا الموضوع بيانًا في كتابه "سيرة أدبية"(1)، تلك هي ظاهرة التعبير بالصور. فهي - مثل ظاهرة الإيقاع - شديدة الالتصاق بالناحية الوجدانية في الإنسان. على أن ظاهرة "التعبير بالصور" ليست مقصورة على الشعر، بل هي تشمل الشعر والنثر، وحتى لغة الكلام العادية، يقول الطفل لأبيه مثلًا "أنا أحبك قد الدنيا"، فهو يجسّم عاطفة في أكبر صورة يصل إليها خياله. ويقول عمر بن أبي ربيعة:

ثم قالوا: تحبها؟ قلت بهْرا ... عدد الرمل والحصى والتراب

وعلم اللغة العام ينظر إلى العلاقات المجازية - التي تقوم عليها الصور - على أنها إحدى الطرق الرئيسية للنمو اللغوي، فنحن نصف لونًا ما بأنه "وردي"، وشكلًا ما بأنه "كرويّ"، ونصف الرأي الذي ينهي خلافًا بأنه "قاطع" و"حاسم"، وبعكسه الرأي "المتردد" و"المتذبذب"، وكل هذه الكلمات أخذت من صور محسوسة، واستعملت لصور محسوسة أخرى أو لمعان مجردة. وتستعمل اللغة المجازية حتى في لغة العلم، فهناك "الميكروبات العصوية" و"الديدان الشريطية"، بل هناك الذرّة وهي في الأصل النملة الصغيرة...

والبلاغة تبحث التعبير بالصور في أبواب التشبيه والاستعارة والكناية؛ وهي أبواب مشتركة في البلاغة لدى الأمم المختلفة. ولكن الملاحظ أن علوم البلاغة القديمة - سواء عند اليونان والعرب - تنظر إلى الصورة نظرة منطقية، فالتشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، والاستعارة هي نقل الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى آخر لمشابهة بينهما، والكناية هي الدلالة على الشيء بلازم من لوازمه. فالمشاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقية لا تساعد كثيرًا على فهم حقيقة ما يجري في الصورة الأدبية. ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام - "الصورة" - للدلالة على تلك الخاصية التي تميز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية، ويلاحظون أن الصورة الأدبية تؤدي وظيفتين: تقريب المعنوي من المحسوس، والجمع بين معنيين متباعدين. ولكنهم - على عكس البلاغيين في مصطلحاتهم - يتوسعون في معنى الصورة توسعًا شديدًا، ويختلفون - تبعًا لذلك - في استخدامها لتحليل الأعمال الأدبية. فبعضهم - مثل "فرانك كرمود" في كتابه "الصورة الرومانسية" يوسع مدلولها بحيث تشمل العمل الأدبي بجميع أبعاده، وكان

(1) René Wellek and Austin Warren: Theory Of Literature (New York, Harcourt, Brace & Co.1949) P.190.

الصورة عنده هي نوع من تصور الوجود، أو كأنها تساوي ما يسميه بعض النقاد "الرؤية" أو عالم الكاتب أو الشاعر. وفي مقابل ذلك نجد نقادًا آخرين يكادون يحصرون الصورة في الاستعارة والتشبيه أو يضيفون إليهما الأوصاف، ومن هؤلاء الشاعر الإنجليزي الناقد "سيسل داي لويس" في كتابه "الصورة الشعرية". ولذلك وجد علماء الأسلوب مجال البحث واسعًا حول هذا المصطلح. والأعمال التي تمكن الإشارة إليها في هذا الصدد أكثر من أن تحصى. ولكننا نكتفي بالإشارة إلى عملين اثنين: أولهما "فلسفة البيان" للناقد الإنجليزي "أ.أ. رتشاردز" (وهو يُعد من رواد علم الأسلوب ولا سيما في كتابه هذا). ومجمل نظريته - بشيء من التصرف - أن الصورة الأدبية على اختلاف أشكالها أشبه بمرَكّب كيميائي يفقد فيه الطرفان صفاتهما الأصلية ويستحيلان معًا إلى شيء جديد، أي أنها نوع من النشاط التركيبي للذهن، يختلف عن النشاط التحليلي الذي يعتمد عليه التفكير العلمي. ونستطيع أن نمثل لذلك بأبيات امرئ القيس المشهورة:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله ... عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلتُ له لما تمطّى بصلبهِ ... وأردف أعجازًا وناء بكَلكلِ
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ ... بصُبحٍ وما الإصباح منك بأمثلِ

فتشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلًا من نوع خاص، ليلًا يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليلًا تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنه لا نهاية له. وموج البحر - وهو المشبه به - ليس موجًا عاديًا كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حالك السواد، يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدي فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركبًا من معنى "الليل" و"معنى موج البحر" لمّا ساغ لامرئ القيس أن يضيف إليها صورة الستائر المسدلة، ليوحي إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني.

والكتاب الثاني هو "نحو الاستعارة" لـ "كريستين بروك روز"، وهو يستعرض النظريات البلاغية السابقة التي عالجت الاستعارة من ناحية العلاقة المعنوية بين طرفيها (وتعريف الكتاب للاستعارة ينطبق على الصورة البيانية عمومًا) ويقترح - بدلًا من ذلك - أن يُنظر إليها من جهة التركيب النحوي. وتنبغي الإشارة إلى أن إمام البلاغيين العرب، عبد القاهر الجرجاني، قد تنبه إلى هذه الفكرة حين حاول أن يخضع بلاغة الاستعارة لما سماه "النظم" (أي الترتيب النحوي) ولكنه لم يتتبع الفكرة في جميع تفصيلاتها.

وقد وجدنا في دراساتنا التطبيقية (القسم الثاني من هذا الكتاب) أن فكرة "الصورة

الأدبية" تَغْنى كثيرًا إذا رُبطت بفكرة "الحقول الدلالية" التي يتحدث عنها علماء الدلالة أو "السيمانطيقا" من العلوم اللغوية. ومؤداها أن هناك ارتباطات معنوية تلتقي عندها مجموعات من الكلمات: فمجموعة تدل على الزمن ومجموعة تدل على اللون وثالثة على الطعام أو الشراب وهلم جرا. (وطبيعي أن الكلمة الواحدة يمكن أن تنتمي إلى أكثر من حقل دلالي واحد). فالحقل الدلالي يدخل في تكوين العالم الخاص للقطعة الأدبية، وقد يكون كله أو بعضه تصويريًا، ولكن الصورة هنا لا تعمل بمفردها ولا تكاد تتميز - في بعض الأحيان على الأقل - عن سائر مفردات القطعة. وبناء على ذلك فكل وصف شعري هو نوع من التصوير. فالشاعر إذا وصف رعدًا أو برقًا ليشعرك بالرهبة فهو يصور معنى الرهبة، وإذا وصف روضة زاهية معطارًا فهو يصور معنى البهجة. وكثيرًا ما تلح صورة واحدة على خيال الشاعر فيدور حولها، دون أن يجعلها تشبيهًا أو استعارة، ولكنه ربما جعلها عنوانًا لديوانه، كديوان "أغاني الكوخ" لمحمود حسن إسماعيل، أو "وراء الغمام" لإبراهيم ناجي، أو "أحلام الفارس القديم" لصلاح عبد الصبور.

2 - النوع الثاني: من الدراسات الأسلوبية هو تلك التي تتناول لغة بعينها. والعالم اللغوي الفرنسي "جيرو" لا يميز هذا النوع عن سابقه، ويطلق عليهما معًا اسم علم الأسلوب الوصفي(1). ولعل سبب ذلك أن هذا العلم الوصفي نشأ فرنسيًا، فلم يشعر القائمون عليه بحاجة إلى دراسة نماذج للإيقاع أو الصورة الأدبية أو غيرهما، مما يعد صفات عالمية للتعبير الأدبي، في غير اللغة الفرنسية. ولكن علماء الأدب المقارن عندهم اهتموا بمثل هذه النماذج. أما الدراسات العربية في علم الأسلوب فيجب أن تعنَى عناية خاصة بالتمييز بين علم الأسلوب المقارن وعلم الأسلوب الوصفي، لمكان الترجمة في ثقافتنا المعاصرة، والحاجة إلى التمييز بين ما يمكن نقله من لغة إلى لغة، وما لا يمكن فيه ذلك.

يقول العالم اللغوي الأمريكي "إدورد سابير" إن لكل لغة عبقرية خاصة لا يستطيع أي كاتب أن يعبر عنها كاملة. وأبرز ما تظهر فيه هذه العبقرية تركيب الجملة. وقد كان عبد القاهر الجرجاني، واضع علم المعاني، يسمي هذا العلم "معاني النحو" لأنه يقوم على معرفة الفروق المعنوية الدقيقة بين التراكيب النحوية. فالنحوي لا يفرّق - مثلًا - بين "زيد قائم" و"زيد قام" و"قام زيد" إلا بأن الخبر في الجملة الأولى مفرد مرفوع، وفي الثانية جملة فعلية مكوّنة من فعل ماض مبني على الفتح وضمير مستتر فيه، أما الثالثة فهي جملة فعلية

(1) Pierre Guiraud: La Stylistique (Paris,P.U.F.,1967) pp.45-67.

مكوّنة من فعل وفاعل. أي أن اهتمام النحوي منصبّ على الإعراب، أما صاحب علم المعاني فإنه يبحث في الفروق الدقيقة بين معاني هذه التراكيب، ليعرف القائل متى يستخدم واحدًا منها دون الآخرين.

ومعروف أن علم المعاني يكوّن الركن الأكبر والأهم من علم البلاغة، ولعل العرب كانوا من أسبق الأمم إلى هذا البحث الدقيق في دلالات التراكيب في لغتهم، على الرغم مما لاحظناه في الفصل السابق من تأثرهم الشديد بالمنطق في حصر موضوعات العلم وفي معالجتهم لكل موضوع. هذا مع إهمالهم جانب التركيب الصوتي للغة العربية إهمالًا يكاد يكون تامًّا.

ولذلك فإن دراسة "علم الأسلوب العربي" لا تزال بحاجة إلى جهود كثيرة. فالقيم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لم تدرس بعد. وقد تكفّل علم الصرف بجانب واحد من البنية الصوتية للغة العربية وهو أوزان الكلمات، ولكننا بحاجة إلى علم الأسلوب ليدرس العوامل الوجدانية التي تدعو القائل إلى اختيار صيغة صرفية دون أخرى: هل يدل هذا الاختيار على شيء من الاختلاف في "جو" المعنى؟ عند الصرفيين مثلًا أن "فِتْيَة" و"فِتْيَان" كلتيهما صيغة جمع كثرة لـ"فتى"، أي أن الصرف لا يفرّق بينهما أي نوع من التفريق من حيث المعنى. ولكن هل هما كذلك بالنسبة إلى علم الأسلوب؟ وهناك عدة صيغ للمصدر يشترك كثير منها في الفعل الواحد، كصيغة "فِعال" و"مُفاعَلة" مصدرًا لـ"فاعَل" كجهاد ومجاهدة مصدرين لجاهد. فهل تستوي الصيغتان من الناحية الأسلوبية؟ ثم هذه الصيغة التي كثر استعمالها جدًا في هذه الأيام: صيغة المصدر الصناعي كقولهم "التوفيقية" و"الانهزامية" و"التقدمية" حيث كان يمكن أن يقال "التوفيق" و"الانهزام" و"التقدم"، ما دلالة العدول إلى هذه الصيغة الحديثة؟

ثم هناك ما يسمى "الأدوات" وهي الحروف أو الأسماء التي أشربت معنى حرف من الحروف كأسماء الاستفهام والشرط. فهذه الأدوات لها قيمة خاصة في بناء الجملة لأن معانيها تلوّن الجملة كلها فتحيلها شرطًا أو استفهامًا أو نفيًا... إلخ. والنحو يفرق بين المعاني الأساسية أو الظاهرة لهذه الحروف، فيقول مثلًا إن "مَن" اسم شرط للعاقل و"ما" و"مهما" لغير العاقل؛ وإن "لم" تستعمل للنفي في الماضي و"لن" للنفي في المستقبل. ولكن مهمة التمييز بين الأدوات التي تبدو متقاربة في المعنى - حيث يكون على القائل أن يختار أداة دون أخرى - هذه المهمة تقع على عاتق علم الأسلوب. وقد فرّق النحاة بين عنصر هذه الأدوات كقولهم إن "متى" و"أيّان" يستفهم بهما عن الزمان ولكن في الثانية نوعًا من التعظيم ليس في الأولى. وكتب عبد القاهر الجرجاني فصلًا قيّمًا في "دلائل الإعجاز" عن الفرق بين

القصر بالنفي والاستثناء والقصر بإنما. ومع ذلك تبقى هناك أدوات تحتاج إلى بحث أسلوبي يوضح دلالاتها التعبيرية، وعلى رأسها أداة التعريف "ال". فقد عدّد النحويون والبلاغيون من بعدهم معانيها التي أدرجوها تحت الدلالة على "العهد" والدلالة على "الجنس". ولكن دقة استعمال أداة التعريف تظهر عندما يكون على القائل أن يختار بين وضعها أو تركها. يمكنك أن تقول مثلاً: "استبدّ بفلان الغضب" أو "مال به الهوى"، كما يمكنك أن تقول: "استبدّ به غضب" أو "مال به هوى". ولا شك أن الأسلوب الأول أكثر استعمالاً ولكن هل يعدل القائل عنه إلى الثاني لأن في هذا نوعًا من الطرافة فحسب؟ ويمكنك أن تقول: "فلان ثابت كالجبل" أو "ثابت كجبل" أو "كأنه جبل". فهل ثمة اختلاف بين التعريف والتنكير؟

أما بناء الجملة العربية فمجال البحث فيه أكثر سعة. وقد تناول البلاغيون بكثير من التفصيل موضوعي الذكر والحذف والتقديم والتأخير في أجزاء الجملة. وبقيت مع ذلك موضوعات مهمة تستحق الدراسة. ونخص بالذكر موضوع طول الجملة أو قصرها. فمن الكتّاب من يميلون إلى النوع الأول، ومنهم من يميلون إلى النوع الثاني، ومنهم من يراوحون بين النوعين ويرون أن ذلك يخلّص الأسلوب من الرتابة. والجمل الطويلة ليست نمطًا واحدًا، فمنها النمط المتسلسل، الذي يقدم فيه ركن الجملة، أو موضوع الحديث (المسند إليه باصطلاح البلاغيين) ثم يأتي الإخبار عنه مسلسلاً متصلاً بعضه ببعض، كما في هذه الفقرة من كتاب العقّاد "عبقرية الصِّدِّيق"، وهي تتألف من جملتين طويلتين:

> "فلم يكن حب النبي أبا بكر حبَّ الرجل يجزي به مَن يحبه ويخلص له ويوليه الجميل من ذات نفسه وماله ثم لا مزيد، ولكنه كان كذلك حب الرجل من يستحق منه الحب لفضيلته وكفايته واقتداره على معونته في ما تجرَّدَ له من عمل عظيم لا يضطلع به كل معين".

ومنها النمط المتصاعد، الذي يقدم جزءًا من أجزاء الجملة (ولا سيما المتعلقات كالظرف) ويستبقي أساسها إلى النهاية كما في هذه الجملة:

> "وحين نتساءل عن هذه المعاصرة التي نشعر بها حين نقرأ المازني اليوم، والتي نعتقد أن الأجيال القادمة ستشعر بها أيضًا: ما سرها وفي أي شيء تكمن، فلن نجدها في أي فن من فنون الأدب التي مارسها المازني مدة تقرب من أربعين عامًا".

ولعلك تلاحظ أيضًا أن ختام الجملة لم ينته بالقارئ إلى نتيجة يستريح إليها، فقد جاء هذا الختام منفيًا، وبقي القارئ متوقعًا للإثبات. وكثيرًا ما يكون هذا الأسلوب المتصاعد وسيلة لشحذ انتباه القارئ وإثارة تساؤله.

وليس هذا إلاّ مثالاً صغيرًا لما يستطيع علم الأسلوب أن يقوم به في دراسة بناء الجملة العربية، إنْ في النثر أو في الشعر.

ولعل المدرسة الفرنسية هي أهم مدارس علم الأسلوب التي استوفت هذا الجانب من الدراسة، أي دراسة الخصائص الأسلوبية للغتها القومية. فلدى الفرنسيين عدة كتب جامعة لأصول "علم الأسلوب الفرنسي"، تبدأ بدراسة الكلمة، من الناحيتين الصوتية والمعنوية وتنتهي بدراسة أنواع الجمل وإيقاع العبارة. والرعيل الأول من علماء الأسلوب الفرنسيين يعدون هذه الدراسة الهدف النهائي لعلم الأسلوب. ويرون أن الدراسات الجزئية، وهي النوع الثالث من الأنواع التي نذكرها في هذا الفصل، ليست إلاّ طرقًا للوصول إلى هذا الهدف النهائي.

3- الدراسات الأسلوبية التكوينية أو الفردية: معظم الدراسات التي من هذا النوع تتناول تحليل لغة كاتب أو شاعر معين. ومنها ما يتناول لغة مدرسة أدبية واحدة، أو عصر أدبي واحد، أو فن أدبي واحد. والغالب ألا يدرس الباحث أسلوب الكاتب أو الشاعر من جميع نواحيه أو في جميع أعماله، بل يتناول كتابًا واحدًا من كتبه، أو ظاهرة واحدة في أسلوبه. وقد تبدو هذه الظاهرة جزئية جدًا كاستعمال أداة التعريف أو استعمال بعض الظروف، ولكن الدارس يجد لها قيمة تعبيرية خاصة يمكن أن تلقي الضوء على العمل كله. ولذلك فإن كثيرًا من هذه الأبحاث تكون على شكل مقالات. وكذلك الأمر بالنسبة إلى لغة العصر أو المدرسة أو الفن الأدبي، وإن كنا لا نعدم دراسات كاملة عن لغة بعض الكتاب أو الشعراء أو العصور أو الفنون الأدبية.

ويتميز هذا النوع من الدراسات الأسلوبية عن سابقيه بأنه يرتكز على تحليل "الوظيفة" التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة إلى الكتاب أو الكاتب أو العصر أو الفن، في حين أن الدراسة الوصفية تحدد الظاهرة الأسلوبية وتسرد إمكانياتها التعبيرية فحسب. ولذلك فإن الدراسة التكوينية أو الفردية تعد لونًا من ألوان النقد التطبيقي، ويسميها جيرو "النقد الأسلوبي" ويحدد مهمة هذا النقد بتقييم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الموارد الأسلوبية في اللغة. ويمثل للنوعين بمثال طريف مأخوذ من طرق الاتصال (والأسلوب لا يخرج عن كونه طريقة للاتصال بين مستعمل اللغة ومتلقيها). فإذا فرضنا أن ثمة طرقًا ثلاثة تصل بين قرية ما ومدينة ما، ففي إمكاننا أن نقدم وصفًا محايدًا لكل واحد من هذه الطرق: سعته، طوله، استواؤه، اتجاهه... إلخ. وبذلك نضع أمام من يريد الانتقال من القرية إلى المدينة المعلومات الكافية لاختيار الطريق الأنسب له. هذا مثل الدراسة الوصفية للأسلوب.

ولكن من الممكن أن ننظر إلى هذه الطرق من وجهة نظر من يستعملونها:

إما من وجهة نظر مجتمع القرية، فنعرف تاريخ العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بين القرية والمدينة، وكيف أدت طبيعة تلك العلاقات إلى وجود تلك الطرق الثلاثة، ووظيفة كل منها بالنسبة إلى هذه العلاقات - فهذا مثل الدراسة الأسلوبية التكوينية التي تبحث في تعبير اللغة عن الأمة.

وإما من وجهة نظر فئة معينة من أهل القرية لها مصالحها الخاصة وظروفها الخاصة (فلاحين أو عمال أو تجار... إلخ) - فهذا مَثَل الدراسة الأسلوبية التكوينية لنوع خاص من اللغة المشتركة.

وإما من وجهة نظر فرد معين: ففلان من الناس مثلًا لا يسلك طريق الغابة أبدًا لأن أمه كانت تخوِّفه بالذئب وهو طفل، فهذا مثل الدراسة التكوينية للغة كاتب ما، وتكون بتتبع عاداته اللغوية الخاصة.

وإما من وجهة نظر فرد معين في حالة معينة: لماذا لم يسلك صاحبنا القروي فلان في يوم عطلته هذا الطريق الزراعي الرئيسي بل تحوَّل عنه عند منعطف معين؟ ليعرج على صديق، أو لأن الطريق كان موحلًا من تأثير المطر، وهو مريض بداء المفاصل، وحذاؤه ممزق، ولم يتمكن من إصلاحه قبل يوم العطلة لأن....

فهذا مَثَل الدراسة الأسلوبية التكوينية لعمل أدبي معين.

وهذه الحالة الأخيرة مليئة بالتفصيلات كما ترى؛ ولذلك يقرر جيرو أنها تفلت من قيود التعريف والإحصاء، وينضم إلى ذلك الرعيل من اللغويين الذين يلقون بهذا النوع من الدراسة الأسلوبية إلى النقد، ناعتًا إياه بالذاتية(1).

على أنه يعود فيعترف بأن فصل علم الأسلوب الوصفي أو الموضوعي عن النقد الأسلوبي التطبيقي مستحيل في الواقع. وهذه حقيقة يتجاهلها معظم علماء الأسلوب اللغويين الذين يتمسكون بالفلسفة الوضعية ويحكمونها في منهجم العلمي، فلا يعترفون إلا بالواقع المحسوس، وهو هنا اللغة باعتبارها حقيقة اجتماعية مستقلة عن وعي الأفراد. وقد سبق لنا أن ناقشنا هذا الموقف وأثبتنا عقمه. ونحن إذ نعتمد تقسيم جيرو للدراسات الأسلوبية إلى وصفية وتكوينية، مع اعترافه باستحالة الفصل بينهما، نرى في هذا الصنيع منه تراجعًا عن الموقف الوضعي المتطرف، الذي يصر على ترك التحليل الأسلوبي للنصوص

(1) م.ن، ص 67 - 70.

الأدبية بين أيدي النقاد، على أنه نوع من العبث "الذاتي" البعيد عن روح العلم. ونحن لا نرى استحالة الفصل بين الدراسة الوصفية والدراسة التكوينية فحسب، بل إن إحداهما لا يمكن أن تقوم من دون الأخرى. أما أن أي دراسة تكوينية لا بد لها من الاعتماد على مفاهيم أساسية مستمدة من الدراسة الوصفية فليس محل خلاف، إذ كيف ندرس أسلوب كاتب من الكتّاب مثلًا إن لم تكن لدينا مفاهيم سابقة عن الظواهر اللغوية التي نريد أن ندرسها؟ مفاهيم عن الإيقاع إذا أردنا أن ندرس الإيقاع عنده، أو عن الصورة، أو الصيغ، أو بناء الجملة، إذا أردنا أن ندرس أحد هذه الموضوعات؟ ولكن الوضعيين قد لا يسلّمون لنا الشطر الثاني من الدعوى، وهو أن الدراسات الوصفية لا تستغني عن الدراسات التكوينية حتى يتيسر لها الوصول إلى أحكام عامة، وذلك لأنهم يرون إمكان الاكتفاء بنصوص غير أدبية لمعرفة الخصائص التعبيرية في لغة ما - بل يفضلون ذلك. ونحن نرى - على العكس - أن مثل هذه الأحكام لا بد أن تكون ناقصة لحرمانها من مادة غنية ميسورة (كما لاحظ كرسو).

وأهم من هذا، بالنسبة إلى الدراسات الأدبية، أن نقرر أن هناك درجات من التعميم، أو درجات من الوصفية. وكلها تعتمد، في النهاية، على تحليل النصوص المفردة، أكثر مما تعتمد النصوص المفردة عليها. وأقصد بدرجات التعميم تعيين الخصائص الأسلوبية لفن أدبي ما، أو لمدرسة أدبية معينة، أو لعصر أدبي بأكمله. فمن المجازفة إعطاء شيء من هذه التعليمات إلاّ بعد دراسة أسلوبية دقيقة لعدد كافٍ من النصوص. وعندما نصل إلى درجة من التعميم، سيكون علينا أن ندعم الحقائق المستقرأة من النصوص بحقائق خارجية ذات صلة بالحكم العام، كما أوضحنا في حديثنا عن العلاقة بين علم الأسلوب وكل من النقد الأدبي وتاريخ الأدب.

على أن التعميمات التي أشرنا إليها ليست هي الغرض النهائي من دراسة النصوص المفردة دراسة أسلوبية. إنها - من وجهة نظر الناقد الأسلوبي - إحدى ثمرات هذه الدراسة فحسب. ذلك بأن الدراسة المفردة تظل قيمة في ذاتها. وهذا وضع لا بد من قبوله في الدراسات الأدبية، لأن أحدًا لا يجادل في أن الأدب ليس - في نهاية الأمر - تيارات ولا مدارس ولا فنونًا، ولكنه أعمال مفردة كل منها له تأثير خاص في نفوسنا، وهذا هو مبرر وجوده.

أما أن تُنعت دراسة كهذه بأنها ذاتية أو انطباعية، فزعمٌ تعرضنا له في مواضع سابقة، ونعالجه بتفصيل أكبر في الفصل التالي، حتى نقبل على الدراسة التطبيقية عالمين بما نأخذ وما ندع.



الفصل السادس

كيف نقرأ النص الشعري

النصوص التي اخترناها للدراسة التطبيقية كلها من العصر الحديث، بل من شاعرين اثنين، متعاصرين، تجمع بينهما كتب تاريخ الأدب في "مدرسة" واحدة. ولكننا لا نقصد بهذا الاختيار أن نقوم ببحث تاريخي في الشعر الوجداني الحديث، أو في مدرسة أبوللو بالذات. فقد استبعدنا كل الاهتمامات التاريخية من دراساتنا. وإنما قصدنا إلى شيء واحد، وهو أن تكون هذه النصوص قريبة، حسًّا ولغة، إلى فهم القارئ الشاب. أما حسًّا فلأن قراءة النص الأدبي لا تستحق أن تسمَّى قراءة ما لم يجد القارئ نفسه وقد حملته سحابة وراء الكلمات. هذه الحقيقة البسيطة التي قال بها شبتسر ومن بعده ريفاتير هي في نظرنا بدهية نسلم بها قبل أن نقرأ كلمة في نص. وأحسب أن هذه النصوص بطابعها الوجداني قادرة على أن تجذب القارئ الشاب إلى عالمها. وأما عن اللغة فقد عرفنا أن خصوصية الشعور لا تتحقق للقصيدة إلاَّ من خلال خصوصية التعبير. فلا بد للشاعر من أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة، حتى نعي ما يريد أن يبلغه في القول. ولكي ننتبه إلى هذه الأشكال غير المتوقعة يجب أن نكون مطمئنين ـ ابتداءً ـ إلى أن هذا الرجل يتكلم لغتنا. بعبارة أخرى: لا يمكننا أن نكتشف "الانحرافات" التي يرتكبها الشاعر إن لم نستطعْ أن نقيس هذه الانحرافات بمقياس اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه.

هناك بدهية أخرى نسلِّم بها قبل أن نقرأ، وهي أن هذا الشاعر يكتب لنا، وإن بدا أنه لا يفكر إلاّ في التخلص من همّ يؤرقه بوضع خواطره على الورق. فالذي يخلِّصه من هذا الهم هو في الواقع نحن. إنه يفضي إلينا بما يُكْرِبه، ولهذا فهو يريد أن نفهمه، وإذا بدا لنا أنه يتخابث ولا يكشف عما في نفسه بسهولة، فالسبب ـ على الأرجح ـ هو أنه يحاول، معنا، أن يكتشف ما في نفسه. وهو في كل الأحوال لا يروم خداعنا. إن كل الشعراء يتحدثون ـ في حماسة تشبه الحماسة الدينية ـ عن فضيلة "الصدق". ولا معنى للصدق عندهم إلاّ العبارة

الصادقة. فيجب أن ندنو منهم بدون خوف ولا ريبة. وإذا تركنا القصيدة تتعامل مع حسّنا اللغوي العادي فسنكتشف استعمالاته الخاصة للغة، لأنه يريد منا أن نكتشفها لنصل إلى ما وراءها. هذا - في نظرنا - أساس كافٍ لفهم موضوعيٍ للقصيدة. ومع ذلك فإن الأمر كله يتوقف علينا، أعني على اتجاهنا الذهني، فإذا كنا نريد حقًا أن نفهم هذه القصيدة، أن نعرف لماذا عني هذا الإنسان نفسه بوضع كلمة بعد كلمة، وبيت بعد بيت، وقافية بعد قافية، ليقرأها أناس لا يعرفهم، فسنجد أن هذه الكلمات تستحق أن نتأمل معانيها، وأن نضم هذه المعاني، معنى بجانب معنى، لنعرف المعنى الذي وراء المعنى، المعنى الذي ظل ينخر في نفسه حتى أقدم على هذه المغامرة.

هذا التجميع الذي نقوم به في أذهاننا أو على الورق، كما نجمع كلمات أي جملة، دون أن نعي، لنصل إلى معناها "الموضوعي" الذي يتفق عليه الناس جميعًا، هذا التجميع لشتى "الاختيارات" و"الانحرافات" المنتشرة في ثنايا القصيدة، ثم التأليف بين ما تشابه منها، والمقابلة بين ما تضاد، كفيل بإبعاد شبح "الذاتية" عمن يزعجهم هذا الشبح. أما نحن فنعلم أن هذه الموضوعية ما كانت لتتحقق لو لم ننظر إلى هذه القصيدة على أنها "موضوع" يستحق اهتمامنا بذاته.

كانت هذه القصائد، كما قلت في المقدمة، هي مادة القسم التطبيقي من الدراسة الأسلوبية في جامعة الرياض، لعدة سنوات متعاقبة. ولا حاجة إلى القول إنها لن تستخدم لهذا الغرض بعد الآن. أما أولئك الذين يتعرفون إليها وإلى تحليلاتها هنا، ويلاحظون أني تحدثت إليها أحيانًا بضمير الجمع، فأرجو ألا يعزون ذلك إلى ذات متضخمة، ولا إلى محاولة ماكرة لكسب رضاهم، أو الحكم في بعض الأمور قبل استشارتهم. فليحملوا ذلك على محمله الحسن: إنه تسجيل لأفضل ما بقي من بضع مئات من القراءات، من أناس مختلفين، في أوقات مختلفة.



القسم الثاني

دراسة تطبيقية

في قصائد مختارة من الشعر الوجداني الحديث

الفصل السابع

خواطر الغروب

إبراهيم ناجي

قلتُ للبحر إذا وقفت مساء كم أطلتُ الوقوف والإصغاء[1]

وجعلت النسيم زادًا لروحي وشربت الظلال والأضواءا

لكأن الأضواء مختلفات جعلت منك روضة غنّاءا

مرّ بي عطرها فأسكر نفسي وسرى في جوانحي كيف شاءا

نشوةٌ لم تطل! صحا القلب منها مثل ما كان أو أشد عناءا

إنما يفهم الشبيه شبيهًا أيها البحر، نحن لسنا سواءا

أنت باق، ونحن حرب الليالي مزّقتنا وصيّرتنا هباءا

أنت عاتٍ، ونحن كالزَّبد الذا هب يعلو حينًا ويمضي جفاءا

وعجيب إليك يمّمت وجهي إذ سئمت الحياة والأحياءا

أبتغي عندك التأسّي وما تملك ردًا ولا تجيب نداءا

كل يوم تساؤل.. ليت شعري من ينبّي فيحسن الإنباءا؟

ما تقول الأمواج؟ ما آلَمَ الشمس فولّت حزينة صفراءا؟

تركتنا وخلفت ليل شك أبدي والظلمة الخرساءا

وكأن القضاء يسخر مني حين أبكي وما عرفت البكاءا

ويح دمعي وويح ذلة نفسي لم تدع لي أحداثه كبرياءا

(1) آثرنا إثبات ألف الإطلاق حفاظًا على نغمة القافية، مع أنها لا تثبت هنا حسب قواعد الإملاء.

العنوان: هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي. هو الإشارة الأولى التي يرسلها إلى الشاعر أو الكاتب. والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين لم يظهر إلى الوجود بعد. هو بالنسبة إلى المبدع اسم علم، يعرف به هذا المولود الجديد، ويعبر عن مشاعره نحوه. وغالبًا ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة، ولكنه يحاول أن يحددها، وفي هذه المحاولة يمكن أن يغير العنوان أكثر من مرة. ولكن المرجح أن العمل الأدبي عندما يأخذ صورته النهائية، عندما تجري السطور من قلم الكاتب أو تنثال الأبيات من خيال الشاعر، يكون العنوان قد استقر. ومعنى ذلك أن العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عمومًا. وإذا كنا قد وصفناه، في صدر هذه الكلمة وصفًا لا يعدو تقرير الواقع بأنه الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئه، فإننا نستطيع أن نصفه الآن، بنوع من المجاز القريب، بأنه النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه. ونعني بالوصفين أنه الرابطة الأولى - وقد تكون الأخيرة أيضًا، لأنه آخر ما ينسى من العمل الأدبي في معظم الأحيان - بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ.

وللشعراء والكتّاب - بعد ذلك - في استخدام العنوان حيل طريفة. فربما اعتمد الشاعر على العنوان في تحديد مفتاح النغم الذي سيبني عليه قصيدته، كما فعل ملتون عندما اختار عنوانًا كلاسيكيًّا لقصيدة أراد أن يرثي بها صديقًا له شابًّا مات غريقًا، فقد أدار القصيدة كلها على صورة مستمدة من الأساطير اليونانية، كأنما ليرتفع على المظاهر المبتذلة للفجيعة في حادث كهذا إلى أفق من الجلال والكمال. إنه الضد تمامًا لما يحب الشاعر الحديث أن يصنعه في باب الرثاء (صلاح عبد الصبور مثلًا في مرثيّتين). وربما دل الشاعر على القالب الفني الذي يريد أن يصوغ فيه قصيدته، مع ضرب من المفارقة في استعارة هذا القالب لموضوع لم يكن من المألوف أن يصاغ فيه، كما فعل شلي في قصيدته "أنشودة للريح الغربية"، فالأنشودة "Ode" كانت منذ أقدم عصور الشعر اليوناني لونًا من القصيد يُنشد أو يقال في مديح العظماء، وكذلك عرفت عند بندار وفرجيل، فاختيار هذا القالب لمظهر من مظاهر الطبيعة، والدلالة على هذه النسبة بالعنوان، يوحيان بالموقف الرومانسي من القيم المأثورة: القيم الفنية والقيم الاجتماعية على السواء. وربما حمّل الروائي عنوان روايته عبئًا غير عادي في أداء الرسالة التي يريد إبلاغها إلى القارئ، وتحتم عليه ظروف خارجية أن يدسها في تلافيف العمل بحيث لا تظهر إلا عند القراءة المتمهّلة المتفطنة. ففي هذه الحالة يكون على العنوان أن يضع في يد القارئ أول الخيط. وهذا ما فعله نجيب محفوظ في روايته "السمان والخريف".

وكان شعراؤنا القدماء لا يعنونون قصائدهم، اكتفاء بدلالة المطلع عليها. وكانت "براءة

المطلع" من صفات البلاغة، ولعل دراسة المطالع في شعرنا القديم، من حيث علاقتها بسائر القصيدة، أن تكشف لنا عن جديد في أمر الوحدة الفنية في القصيدة القديمة. وكذلك كان شأن الكتّاب في معظم ألوان الأدب النثري التي تدخل في باب الإبداع الفني، فكانت العناوين، غالبًا، من شأن الكتب المصنفة، ككتاب الحيوان وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب البخلاء له، وقد جاء عنوانه على نمط سابقيه، مع أنهما كتابان تعليميان، وهذا فن محض. وكذلك كان الشأن في رسائله الصغيرة، كرسالة التربيع والتدوير، ورسالة القيان. وكانت المقامات، مع ما فيها من الصنعة المفرطة، لا تتميز بقصد فني معين في العنوان، وإنما هو اسم يؤخذ من موضوع المقامة ليدل عليها فحسب، وربما اشتُق من اسم البلد الذي يزعم أنها جرت فيه، كالمقامة المضرية، والمقامة الأسدية، والمقامة الحلوانية... إلخ. ولعل أبا العلاء المعري هو الأحق - بين ناثرينا جميعًا - بالنظر المتأمل في عناوين رسائله.



الخاطرة هي الفكرة ترد على الذهن عندما ينطلق في التأمل غير المقيّد بهدف معين. فإذا جاءت بصيغة الجمع كانت أدل على هذا المعنى لما يفيده الجمع من معنى الكثرة والتنوع. وقد أضيفت هنا إلى الوقت، ففهمنا أن القصيدة تصور خواطر الشاعر ساعة الغروب. وهي ساعة تتميز بنوع من الشجن وشرود الذهن، فقلما ترى إنسانًا في ساعة الغروب عاكفًا على عمل، ولعلك لاحظت من حالك وحال غيرك من البشر أنك إذا صادفتك ساعة الغروب وأنت في برية أو على شاطئ بحر تركت ما أنت فيه ورحت تتأمل الشمس وهي تسرع نحو الأفق وقد اصطبغت بحمرة مصفرّة لم تكن لها منذ لحظات، ثم تغيب تاركة وراءها حمرة الشفق الممتدة، التي لا يلبث أن يغشاها الظلام. إنها ساعة الانقلاب اليومي التي يبدو أن الإنسان لا يزال خاضعًا لتأثيرها منذ نسج حولها أساطيره الأولى، كما نسج مجموعة أخرى من الأساطير حول انقلاب الفصول من شتاء قارس البرد تنجحر له الطبيعة في باطن الأرض إلى ربيع تنطلق فيه مزهوة بما تحمل من زهر وثمر.

ولعل مردّ هذه الأحاسيس العميقة المبهمة التي عبر عنها الإنسان القديم في أساطيره، والتي لا تزال تخالج إنسان العصر الحديث حين يخلو إلى مظاهر الطبيعة، هو ما للشعور بالتغير من صلة بوجود الإنسان نفسه على الأرض، هذه الصلة التي عبر عنها شاعرنا القديم بقوله:

منع البقاء تقلبُ الشمس ... وطلوعها من حيث لا تُمسي
وطلوعها حمراء قانية ... وغروبها صفراء كالورس

ولكن التغير ليس نذيرًا بالفناء فقط، بل هو جزء من فطرة الإنسان، ولذلك تراه يطلبه ويسعى إليه دأبًا، ولا يصبر على حال واحدة أبدًا. غير أنه حين يصل إلى تلك المنطقة الحدية التي يوشك عندها أن يخرج من طور إلى طور، تراه مختلط المشاعر، يلوح له الماضي في أزهى ألوانه فيحن إليه ويألم لفراقه، ويتراءى له المستقبل بوعوده المبهمة فيشتاق إليه ويتهيّب لقاءه. ترى ذلك في ما جلّ أو حقر من شؤونه: حين يشب عن الطوق فيترك عالم البيت إلى عالم المدرسة، وحين ينسلخ من دور الطفولة ليدخل في مرحلة البلوغ، وحين ينتقل من بيت إلى بيت، أو من بلد إلى بلد. أما ساعة الغروب بالذات فإنها أقرب إلى مشاعر الخوف والأسى، لأن الليل يعزل الإنسان عن بني جنسه، ويسلمه لعدو متربص، أو خائن متلصص، أو هاجس منغص.

هذه كلها دلالات مبهمة مطوية في العنوان، نود أن نستكشف ما وراءها بتأمل العناصر اللغوية التي نسجت منها القصيدة، ولكننا، قبل أن نشرع في ذلك، لا يفوتنا أن ننظر في اختيار آخر، يكاد يضارع العنوان في دلالته العامة على روح القصيدة، وإن لم تكن دلالة محددة ولا قاطعة. ونعني: الوزن والقافية.

البحر الذي نظمت فيه القصيدة هو الخفيف: "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن"، وهو بحر متوسط بين البحور الرزينة، كالطويل والبسيط والنشيطة كالكامل والوافر، والخفيفة كالهزج والمقتضب. ويدل إقبال الشعراء عليه في هذا العصر الذي غلب عليه الاتجاه الوجداني أو الرومانسي (كما أظهر الإحصاء الذي أجراه الدكتور إبراهيم أنيس) على ليونة فيه تجعله مناسبًا للانفعالات المختلفة من فرح أو حزن أو شجن أو حنين. وقد جعل الشاعر قافيته ممدودة مردوفة بالألف، فكانت في حقيقتها الصوتية مدتين ينفتح فيهما الفم وينطلق الصوت، ولا يفصل بينهما إلا حرف صامت ضعيف وهو الهمزة. وهذا المد المضاعف يدل - صوتيًا - على نداء أو تعجب أو استغاثة أو توجع، كما يظهر من استعماله في عدة صيغ نحوية. ويلاحظ أن الشاعر التزم هنا القافية في القصيدة كلها، فلم ينوّعها بين مقطوعة وأخرى - مع التزام الوزن - كمألوف عادته.



إن معاني القصيدة (ونقصد هنا المعاني الجزئية الظاهرة) تتمحور حول علاقة بين الشاعر والبحر. ويمكننا - عند التأمل في نسج القصيدة - أن ننظر إلى التعبير اللغوي عن هذه العلاقة من أي جهة شئنا، وفي أي موضع من القصيدة أحببنا، من بدئها أو وسطها أو نهايتها. فمن المسلّمات التي ينطلق منها البحث الأسلوبي أن العمل الأدبي وحدة تتآزر جميع عناصرها لأداء غرض واحد. فمن أيها ابتدأت فأنت واصل حتمًا إلى هذا الغرض الذي هو روح

العمل الأدبي، بشرط أن يكون فهمك لهذا العنصر الذي بدأت منه فهمًا صحيحًا في الجملة، أو فهمًا مرنًا قابلًا للتعديل والتشكيل. ونحن نتناول شتى العناصر اللغوية في القصيدة لنصل إلى هدفين: أولهما أن نثبت صحة استنتاجنا من أحد العناصر أو نعدّل هذا الاستنتاج، والثاني أن نستخرج كل ما في العمل الأدبي من مكونات الفكر والشعور، فنحن لسنا بإزاء مسألة رياضية يعنينا أن نصل إلى حل صحيح لها، ولكننا بإزاء تكوين جمالي متكامل، نتأمله من كل جوانبه ونستنطق كل معانيه. بعبارة أخرى: كل عنصر لغوي في القصيدة له قيمته، ولكن هذه العناصر غير متساوية القيمة، فالانحرافات والاختيارات البارزة أعظم قيمة من التعبيرات العادية التي لا تستوقف النظر. وقد لا يستوقفنا كثيرًا اختيار الشاعر لوقت الغروب إطارًا زمنيًا لخواطره، ولا مخاطبة البحر بهذه الخواطر، فهذان - ونحوهما - من العناصر المتداولة بين الشعراء الذين ينحون منحى الوجدانية أو الرومانسية، ولذلك قلنا إن دلالة العنوان هنا - على أهميتها المعهودة - عامة مبهمة. ولكننا إذا أخذنا نتأمل تفصيلات علاقة الشاعر بالبحر، لاحظنا انحرافًا مهمًّا يظهر من داخل القصيدة نفسها: أي أن الشاعر يأخذ في طريق معين ثم ينحرف عنه إلى طريق آخر.

وبيان ذلك أن "البحر" في القصيدة يقوم بوظيفة "محور" يتحلق حوله عدد من الصور. وإذا تأملنا القرابات والفروق بين هذه الصور وجدناها تتجمع في طوائف ثلاث، استقل كل مقطع من القصيدة بطائفة منها:

الطائفة الأولى (المقطع الأول): الشاعر يكلم البحر بلا كلفة. (يدل على ذلك النهج العادي للعبارة مع كون المعنى مخالفًا للواقع: قلت للبحر). الشاعر يصغي للبحر فيطيل الوقوف والإصغاء. الشاعر يتغذى بنسيم البحر، ويشرب الظلال والأضواء التي تنعكس عليه البحر - في اختلاف ألوانه عندما تميل الشمس للمغيب - أشبه بروضة غنَّاء. تتحكم هذه الصورة الأخيرة في الشاعر، حتى يحس أن لهذه الروضة عطرًا، ويسكر بهذا العطر الذي يسري في جوانب صدره.

الطائفة الثانية (المقطع الثاني): البحر باقٍ وعات. هذان معنيان حقيقيان، ليس فيهما خيال تصويري، إنما الصور كلها راجعة إلى الشاعر أو إلى هذه الـ"نحن"، وكلها تُربَط بالبحر برباط الضدية مرة (أنت باق - الليالي تحاربنا، تمزقنا، تجعلنا هباء) وبمزيج من الضدية والانتماء مرة أخرى (أنت عاتٍ - نحن كالزبد - زبدك يعلو حينًا ثم لا يبقى منه أي أثر).

الطائفة الثالثة (المقطع الثالث): البحر لم يعد يقول، ولم يعد الشاعر يصغي. الشاعر يتساءل ولا يظفر بجواب. بل إن الشمس - التي شاركت في نشوة المقطع الأول، حين

زيّنت البحر بأشعتها وجعلته كالروْضة الغناء - تولّي الآن (منهزمة) حزينة، صفراء. ويتساءل الشاعر أيضًا: ماذا آلمها؟ ولكنها أسلمته لليلٍ "أبدي"، مظلم، أخرس.

الصور إذن تعبر عن تغير واضح: من مناجاة للبحر تشعر بالود والتفاهم؛ إلى تنبيه مفاجئ لأن كلا من الشاعر والبحر ينتمي إلى عالم مختلف، مع شعور مؤلم بالهوان والضآلة؛ إلى صمت كامل، أخرس، "أبدي". ولا بد أن تستوقفنا كلمة "أبدي" في هذا السياق. فلماذا كان الليل أبديًّا؟ أليس بعده فجر؟ ولماذا إضافة الليل إلى الشك؟ أهو ليل غير حقيقي إذن، بمعنى أن الشاعر، على الأقل في هذه العبارة، يتحدث عن "شك" لا عن ليل؟ إن هذه العبارة تجعلنا نعيد النظر في الصور التي أمامنا، لعل ثمة معنى باطنيًا يكشف لنا عن جانب آخر من جوانب الحالة النفسية التي تعبر عنها هذه القصيدة. ولا بأس إذا استعنا بالتحليل النفسي، فإن هذا المنهج في فهم النصوص يكشف لنا أحيانًا عن أسرار خفية غير متوقعة وراء التعبيرات التي نحب أن نزعم أنها "فلتات لسان" إذا وردت في كلام عادي، أو تعبيرات مقحمة أو مجرد حشو إذا وردت في نص أدبي، ونحن نسلّم بهذا المنهج اعتمادًا على مبدأ عام وهو أن لكل حادث سببًا أحدثه، وملاحظة عادية وهي أن الكلام الذي يقال سهوًا ربما فضح نية صاحبه، ولو لم يكن هو نفسه واعيًا بهذه النية. ولكننا نشترط لقبوله في دراسة النصوص الأدبية شرطين: أولهما ألا يتعسف الدارس في استعماله، وعلامة التعسف أن يكون التفسير واضحًا بينًا مقنعًا فيعدل عنه إلى تفسير بعيد أقل إقناعًا. والشرط الثاني ألا يفترض في التفسير الذي يقدمه التحليل النفسي أنه كل شيء في القصيدة، فإن هذا التحليل لا يكشف كل أسرار النفس الإنسانية، إنما يكشف بعض رواسب الطفولة في وجدان الراشد، وليست هذه كل شيء في العمل الأدبي ولا تُعزَى إليها قيمته.

وإذا استحضرنا نظريات التحليل النفسي(1) بدت لنا ملاحظة جديرة بالنظر: فثمة صفة تظهر في معظم صور القصيدة، لكن بوجه خاص في المجموعتين الأولى والثالثة، وهي أنها تتصل بالفم: قلت: جعلت النسيم زادًا، شربت الظلال والأضواء، ما تقول الأمواج، الظلمة الخرساء. هذه العلاقة الخفية التي تربط بين صور القصيدة، إلى جانب العلاقة الظاهرة وهي أنها جميعًا تتحلّق حول البحر، تجعلنا نميل إلى الظن بأن في هذه القصيدة حزمة انفعالية ترجع في منشئها إلى المرحلة الفمية في حياة الطفل. ولشرح ما يقصده علماء

---

(1) نبهنا إلى آثار المرحلة الفمية في الأدب مقالة بقلم (Norman N.Holland) نشرت ضمن كتاب Contemporary Criticism- Stratford-upon- Avon Studies 12.The unconscions Of Literature, (London, Edward Arnald, 1970.

التحليل النفسي بهذه المرحلة نقول إجمالًا: إن الأشهر الستة الأولى من حياة الطفل الرضيع تمتاز بتركز حياته النفسية كلها حول فمه: فالفم هو مصدر المعرفة ومصدر الوجدان والنزوع جميعًا (لا تتميز هذه المظاهر النفسية بعضها عن بعض في حياة الرضيع). هو يرضع بفمه ويحب بفمه ويناغي بفمه وإذا أراد أن يختبر شيئًا دفع به إلى فمه. وإذا تأملته وهو يرضع ثدي أمه وقد أغمض عينيه في استغراق مُنتشٍ، وربما تصبب عرقًا بعد إتمام الرضاعة، أدركت أن هذه العملية تمثل عنده اندماجًا كاملًا بالأم. وإذا نظرت إليه حين تنزع الأم ثديها منه لأمر ما قبل أن يتم الرضاعة رأيت كل أمارات الفزع والغضب. في هذه المرحلة من حياة الطفل يبدأ تعلقه الشديد بأمه: فهي مصدر هذه اللذة العميقة التي تكاد تشغل مساحة وعيه كلها، لأنه، وخصوصًا في الأشهر الثلاثة الأولى، إن لم يكن يرضع فهو نائم، ولعله يحلم بالرضاعة وهو نائم أيضًا، كما يبدو من حركة فمه. إن نهاية مرحلة الرضاعة تمثل النهاية الفاجعة لهذه السعادة الغامرة. (كانت أمهاتنا يعرفن ذلك جيدًا، قبل أن نكبر نحن ونتعلم ونقرأ عن التحليل النفسي، فمن أقوالهن المأثورة: أن أول حسرة تنزل في قلب الطفل حين يُفطم). ولكن هذه النهاية لا تكون مفاجأة صرفًا: فنحو الشهر السادس يبدأ الطفل يفتقد أمه حين تغيب، ويصرخ حتى تأتي إليه، فكأنه يشعر بالخوف من فقدها؛ ثم يتقبل فكرة أنها شيء منفصل عنه، تحضر وتغيب، وهذه هي البذرة الأولى للوعي بالذات المستقلة. فهذا الوعي لا ينبت ولا ينمو إلا في أرض الألم والحرمان.

يمكننا أن نقول إن تدرج الصور في المقاطع الثلاثة يناظر تدرج الحياة الانفعالية للرضيع في المرحلة الفمية. وربما رأينا - عندئذ - الصورة التي بدت لنا في القراءة الأولى أو الثانية ضعيفة الارتباط بصور الفم والشراب والغذاء، تندرج الآن بسهولة داخل هذا النموذج النفسي: ففي المقطع الأول هناك الالتحام السعيد بالبحر (= الأم)، والغذاء الذي يأتي من قبلها ليس مجرد شيء مادي ولكنه بهجة ونشوة. وهناك مناجاة وإصغاء، يشبهان حال الطفل حين يناغي أمه ويتلذذ بسماع صوتها بعد أن ميزه من بين الأصوات جميعًا. وفي المقطع الثاني مواجهة لواقع الاختلاف بين الشاعر والبحر (= التمايز بين الطفل والأم) مع الشعور بالفرق الهائل بينهما: فالبحر (= الأم) قوي يبدو وكأن شيئًا ما لا يمكن أن يؤثر فيه، بل إنه أيضًا مستبد متجبر؛ وهنا نلاحظ قيمة اختيار الوصف "عات". والشاعر (= الطفل) في أدنى درجات الضعف، فهذا الذي يتوقف عليه وجوده يمكن، لو مُنع عنه، ألا يكون هو شيئًا بعده. وهنا ينكشف لنا السر في ذلك التشبيه الذي ربط الشاعر بالبحر مع أن المقطوعة كلها تؤكد الانفصال بل الضدّية: تشبيه الشاعر نفسه بزبد البحر. فانتماء الطفل إلى الأم لم يكن (كما يخيل له في فزعه من الضياع بانفصاله عنها) إلا كانتماء الزبد إلى الموج.

أما المقطع الثالث فيمثل اكتمال الشعور بالوحدة. هنا الشمس (التي جعلت البحر يبدو بهيجًا في أول القصيدة) قد غابت، ومن الواضح أن الشاعر يخلع عليها شعوره بالألم والحزن والهزيمة. ويبدأ ليل "أبدي"، وحدة لا فكاك منها، ليس فيها إلا تساؤل مستمر، والليل مظلم أخرس لا يحير جوابًا. وهنا أيضًا يمكننا أن نلمح أن السر في ابتداء هذا المقطع الأخير بالتركيب الظرفي "كل يوم"، مع أن القصيدة كانت - حتى البيت السابق مباشرة - تحكي - في الظاهر على الأقل - حكاية وقفة معينة أمام البحر في يوم معين.

ولا نقصد من إثبات هذا التناظر، وتفسير بعض صور القصيدة بالرجوع إلى الطفولة الأولى، أن القصيدة لا تعدو أن تكون تعبيرًا عن ترسبات تلك التجارب القديمة. إننا لا نستطيع أن نعامل القصيدة - وفقًا لاقتراح هولاند - كما لو كان أمامنا مريض نفسي يستلقي مسترخيًا على الكنبة المعهودة ويطلق العنان لخواطره المكبوتة، ولكنه ينطق هذه الخواطر منظومة (على فرض أننا نصلح أن نكون محللين نفسيين). فالشاعر يختلف عن المريض النفسي، والشعر المنظوم يختلف عن الخواطر المتناثرة المبتورة التي تقفز إلى سطح الشعور بلا نظام. إن الحلم الشعري يختلف عن أحلام الليل أو أحلام اليقظة، فقلما أبدعت هذه الأحلام شعرًا. الحلم الشعري لا يرضينا بتعبيره عن رغبات دفينة مكبوتة، ولكنه يرضينا حين يجعل لتجاربنا - أيًا كان مصدرها - شكلًا متكاملًا. فهو - من هذه الناحية على الأقل - عمل يقوم فيه الوعي بدور كبير. وفي هذه القصيدة بالذات نجد نوعين من "الخواطر": خواطر خيالية، تصويرية، تتوارد على ذهن الشاعر حين يناجي البحر؛ وخواطر واعية تدخل فيما نسميه "شعر التقرير" وتأتي في ختام كل مقطع. فكأن الشاعر يعيش في عالم الأحلام لحظات قصيرة يقطعها وعيه بالحاضر الماثل:

نشوة لم تطل! صحا القلب منها ... مثلما كان أو أشد عناءا

* * *

وعجيب إليك يممتُ وجهي ... إذ سئمتُ الحياة والأحياءا

أبتغي عندك التأسي وما تملك ردًا ولا تجيب نداءا

وإذا عدنا إلى تأمل الصور في هذه القصيدة وجدنا أن التحليل النفسي لا يفسرها تفسيرًا كاملًا: فلعل "الزاد والشراب" يذكراننا بالمرحلة الفمية، ولكن النسيم والظلال والأضواء أشياء لا يستريح إليها الإنسان ولا يتذوق جمالها إلا حين يألف الفرار من قسوة الحياة المدنية وقبحها، وخبث الناس وخداعهم، إلى رحابة الطبيعة وصراحتها وصدقها. والبحر

الممتد إلى الأفق يثير في النفس سؤالًا: وماذا بعد؟ وكل بُعد فله بُعد. العين لا تبصر إلا حيزًا ضئيلًا من الكون، والعمر لا يشغل إلا مدة قصيرة من الزمان. فإذا كان البحر يذكرنا بالأم فهو أكثر من أم؛ إنه يضع في ذهن الإنسان أفكارًا مثل: المطلق والأبدي والخالد؛ وإذا كانت صفات مثل: باق، عات، أبدي، قد استمدت شحنتها الانفعالية من تجارب الطفولة الأولى، فإن معانيها لا تلوح إلا للفكر المتأمل، بل إن هذا الفكر يظل عاجزًا عن الإحاطة بها كعجزه عن إنكارها، فلا يملك إلا أن يمضي في التساؤل عن كنهها، دون أن يظفر بجواب مريح.

يمكننا أن نقول إذن، إن في هذه الصور "نواة" ترجع إلى تجارب الطفولة الأولى، ولكن هذه النواة تكتسي بمعانٍ كثيرة نسجت حولها من تجارب الحياة الاجتماعية. فصورة الرضيع الذي يجزع لانفصاله عن أمه، تخايلنا من خلال صورة الشاعر، فيما يشبه تقنية "التلاشي" المعروفة في فن السينما، وربما اختفت صورة الشاعر تمامًا للحظة، ولكنها لا تلبث أن تعود إلى الظهور: صورة إنسان ضجر، "ملّ الحياة والأحياء"، يريد أن ينأى بنفسه عن هذا الكون وشروره فيتجه إلى البحر مُغرقًا همومه في طلاقته، كما يُغرق المحزون آلامه في الخمر. ولكنه لا يكاد يقف أمامه حتى يتذكر أن انتماءه ليس إلى هذا العنصر بل إلى البشر (رغم كل ما يقاسيه منهم). وبعد أن نعم قليلًا "في حضن الطبيعة" يصحو من نشوته الموقوتة إلى حيرة وتساؤل، لا يلبث أن يعقبهما انهيار كامل. ونحن ندرك العلاقة بين الصورتين (الطفل والشاعر)، ولكننا ندرك أيضًا مدى الاختلاف بينهما، ولعلهما لا تمتزجان إلا في البيتين الأخيرين من القصيدة، عندما ينفجر الشاعر باكيًا نادبًا، ناسيًا كبرياءه، ولعلنا نبتسم (بدلًا من أن نشاطره جزعه ويأسه) حين يقول: "وما عرفت البكاء"، مثلما يقول الصبي الباكي حين ننبهه إلى أن البكاء لم يعد يليق به: "أنا لا أبكي".



ينبغي الآن أن نترك هذا الفهم للقصيدة معلقًا حتى نبحث الصيغ النحوية المستعملة فيها، مسترشدين بالمبادئ التي عرفناها في علم الأسلوب. ويمكننا بعد ذلك أن نطابق دلالة الصيغ النحوية على دلالة الصور (وقد لاحظنا من قبل دلالة العنوان ودلالة الوزن والقافية). ولعل أول ما يلفت نظرنا هو طريقة بناء الجمل. فمعظم أبيات القصيدة تتبع القاعدة التقليدية في استقلال كل بيت بمعناه، أي أن نهاية البيت توافق نهاية جملة. وهذا البناء للبيت العربي التقليدي يسمح بنوعين من التصرف: أن تشغل الجملة حيز البيت كله، أو يحتوي البيت على أكثر من جملة واحدة، ولا بد حينئذ من نوع من الترابط بين الجملتين، بأن تكون الثانية معطوفة على الأولى أو تأكيدًا أو تفسيرًا لها. ونادرًا ما يوجد في النمط المأثور من الشعر ما

يسمونه "التضمين" أي تعلق معنى البيت بتاليه. ويلاحظ أن التضمين يقع في الأبيات الثلاثة الأولى: فمقول القول (قلت للبحر) الذي تبدأ به القصيدة لا يأتي إلا في البيت الثالث، أما تتمة الشطر الأول فجملة ظرفية (إذ مضافة إلى الجملة الفعلية بعدها)، والشطر الثاني ثم البيت الثاني كله جمل معترضة معطوف بعضها على بعض. وهذا التركيب يُشعر بتزاحم المعاني في ذهن الشاعر، وانغماسه التام في المنظر. ولكن هذا الانغماس يُقطع فجأة: "نشوة لم تطل"! فهذه الجملة الاسمية التي حُذف مبتدؤها تشبه طَرقة عنيفة، تأتي بقية البيت لتكمل معناها.

والسمة الغالبة على الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الثاني هي تقابل الجمل القصيرة. وتلفت نظرنا في البيت الأول صيغة النداء: "أيها البحر"! التي تدل على البعد؛ وفي البيتين الثاني والثالث هاتان الجملتان القاطعتان: "أنت باقٍ"، "أنت عاتٍ"، تتلو كلٍّ واحدة منهما جملة طويلة، بل شديدة الطول بالقياس إلى الجملة الأولى، كأنهما هنين الضعيف المغلوب. ثم تغلب صيغة الجمل القصيرة المتقطعة في البيتين الأولين من المقطع الثالث. والتقابل في المقطع الثاني يوحي بالانفصال، كما أن الانقطاع في المقطع الثالث يوحي بالحيرة والتشتت. وإذا قورن البيتان الأولان من المقطع الثالث بالأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول - من حيث تركيب الجمل - بدا الإحساس بالهزيمة النهائية واضحًا، لا يكاد يُخْرج إلى هذا الإعلان الفاضح عنها في البيتين الأخيرين. ولكننا قد نجد تفسيرًا لهذه الهزيمة السريعة - طبقًا لمنطق القصيدة نفسها - حين نلاحظ استعمال ضمير المتكلم.

فضمير المتكلم المفرد ينتشر في معظم أبيات القصيدة. وإذا دققنا النظر أكثر لاحظنا أنه يقوم في البيتين الأولين بدور الفاعل (أربع مرات) على حين أنه في البيتين الأخيرين يقع تحت تأثير الفعل (بواسطة حرف جر مرتين، وبواسطة الإضافة مرتين) إلا فعلًا واحدًا وهو فعل البكاء. وأهم من ذلك أن الشاعر يعدل عن ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير الجمع في البيتين الثاني والثالث من المقطع الثاني، أي في منتصف القصيدة تقريبًا: وأهمية هذا الموقع أنه بداية الانقلاب من حال النشوة إلى حال اليأس والحيرة. فصحوة الشاعر إلى الحاجز الذي يحول بينه وبين البحر تقترن بشعوره بأنه واحد من البشر: هذا الانتماء الذي يرفضه أصلًا، ولكنه يراه الآن واقعًا لا مفر منه، أو "قضاء" كما يسمّيه في البيتين الأخيرين.

ولعلنا نلاحظ من هذا التحليل لصياغة الجمل أنها تميل بنا نحو التفسير الثاني (الاجتماعي) وإن لم تنف التحليل الأول (النفسي). ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن الصور تغوص في أعماق العقل الباطن (وإن تشربت كثيرًا من التجارب الواعية)؛ على حين أن البناء

النحوي (ولعل الأمر نفسه يصدق على البناء الفني كذلك) يأتي قريبًا من منطقة الوعي وربما صحَّت هذه النتيجة بالنسبة إلى قصائد أخرى، أو إلى الشعر بوجه عام. ولكننا لا نملك أن نقررها الآن إلا في حدود هذه القصيدة. ولعلنا نملك أن نقول أيضًا إننا فهمناها فهمًا مقاربًا لحقيقة ما انطوت عليه. أما قيمة هذا الذي انطوت عليه، فشيء يجب أن يقرره القارئ بنفسه. والغالب أنه سيحبها قليلًا أو كثيرًا، طبقًا لتجاربه الخاصة، وفهمه للحياة والأحياء.

الفصل الثامن

استقبال القمر

إبراهيم ناجي

أقبِلْ بموكبك الأغرّ ... ما أظمأ الأبصار لكْ
العين بعدك يا قمرْ ... عمياء! والدنيا حَلَكْ!
تمضي وراءَ سحابةٍ ... تحنو عليك وتلثُمك
وأنا رهين كآبةٍ ... بخواطري أتوهَّمك
كن حيث شئت فما أنا ... إلاّ مُعنًّى بالمحال
أغدو لقدسك بالمنى ... وأزور عرشك بالخيال
وأقول صبرًا كُلما ... عزَّ الفكاك على الأسيرْ
روحي وروحك ربما ... طابا عناقًا في الأثير!
مهما تسامى موضعُكْ ... وعلا مكانُك في الوجودْ
فأنا خيالك أتبعُكْ ... ظمآن أرشف ما تجودْ
قمرَ الأماني يا قمر ... إني بهمٍّ مُسقِمِ
أنت الشفاء المدَّخرْ ... فاسكب ضياءك في دمي
أفرِغْ خلودك في الشبابْ ... واخلعْ على قلبي الصفاءْ
أسفًا لعمر كالحَباب ... والكأس فائضة شقاءْ
خذني إليك ونجِّني ... مما أعاني في الثرى
قدحي ترنَّق فاسقني ... قدح الشعاع مطهَّرا

واهًـــا لأحــلام طـــوالْ وأنــــا وأنــتِ بـمـعـزلِ

نـعـلـو عـلـى قـمـم الـجـبـالْ ونــرى الـعـوالـم مـن عـلِ

على عكس العنوان السابق، يوحي عنوان هذه القصيدة بنوع من التفاؤل أو الفرح فالاستقبال يكون لضيف عزيز نسعد بقدومه، أو لشخص عظيم نحتفل بلقائه. والوزن القصير المرن (مجزوء الكامل الذي تتعادل فيه المقاطع القصيرة والمتوسطة الطول) يزيد القصيدة إشراقًا.

ومناجاة القمر تستمر من أول القصيدة إلى آخرها، بخلاف القصيدة السابقة التي تحولت فيها المناجاة الرقيقة في المقطع الأول إلى شبه مغاضبة في المقطع الثاني ثم إلى تساؤل عقيم وحيرة مؤلمة في المقطع الأخير.

ولعلنا، وقد استرعى نظرنا امتداد الحوار بين الشاعر والقمر على طول القصيدة، نجد من الأوفق أن تبدأ تحليلنا الأسلوبي لها بملاحظة طريقة خطاب الشاعر للقمر. ثم لعل الاختلاف البادي بينها وبين القصيدة السابقة يرشدنا إلى ما تميز به خطاب القمر هنا عن خطاب البحر هناك. وهكذا نقلب الترتيب الذي تبعناه في القصيدة السابقة، فنبدأ بملاحظة الصيغ النحوية، ثم ننتهي إلى دراسة الصور.

السمة المميزة لخطاب القمر هنا هي كثرة أفعال الأمر التي يراد بها الرجاء أو الدعاء أو التمني، مع أننا إذا عدنا إلى قصيدة "خواطر الغروب" لاحظنا أنها خلت خلوًّا تامًّا من أفعال الأمر. وإذا أردنا أن نجري مقارنة أخرى من داخل القصيدة نفسها وجدنا أن فعل الأمر يقوم بوظيفة "ترقيم" القصيدة، أو تحديد بدايات الفصول، فالمقطع الأول يبدأ بفعل أمر: "أقبل" والمقطع الثالث يبدأ بفعل كذلك: "كن". وبعد ثلاثة مقاطع تأتي بداية مختلفة، ولكنها تؤدي وظيفة "الترقيم" كفعل الأمر أو أقوى منه، وهي النداء المكرَّر: "قمر الأماني يا قمر". ويمكننا أن نلاحظ هنا ما في إضافة القمر إلى الأماني مع حذف حرف النداء، ثم تكرار النداء بـ"يا" من تحبّب يشبه لغة الغزل. وفي هذا الفصل الأخير تتعاقب ستة أفعال أمر في ثلاثة مقاطع أما المقطع الختامي فيبدو أنه مُيِّز عن الفصل السابق، إذ بدئ باسم فعل مضارع يدل على التعجب "واهًا" وخلا من أي فعل أمر.

ويبدو لنا أن تركز أفعال الأمر الدعائي في المقاطع الثلاثة التي سبقت المقطع الأخير يعبر عن تصاعد انفعال الشاعر، في حين أن خلو المقطع الأخير منها يدل على الوصول إلى نقطة إشباع. ويؤكد ذلك استعمال اسم الفعل الذي يدل على التعجب، والعطف بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ثم جمعهما معًا في ضمير المتكلمين.

ويستوقف نظرنا، من بين أفعال الأمر هذه جميعها، قوله في ابتداء المقطع الثالث: "كن حيث شئت". فهذا الأمر يختلف عن فعل الأمر السابق "أقبل"، وعن الأفعال التالية "اسكب، أفرغ، اخلع، خذني، نجني، اسقني" التي تدل على التضرع أو الدعاء. إن الذي يقول: "كن حيث شئت"! يريد بها نوعًا من التحدي، وكأنه يقول: "لا يهمني من أنت، ولا ابن من تكون!" وهو بهذا يشعر "خصمه" أنه أعد له اللقاء المناسب. ولكن انظر إلى ما أعده الشاعر هنا: "ما أنا إلا معنًى بالمحال!" إن شجاعته هي شجاعة من استعد لأن يُضرَب حتى الموت. وكأنه يقول: "عظمتك لا تخيفني، لأني أعلم أني لا شيء!".

بل إننا نلاحظ أن الجمل تتلاحق بعد هذا "التحدي"، ولأول مرة في القصيدة يُعطَف مقطع جديد على سابقه: "وأقول صبرًا..." ثم يتبعهما مقطع ثالث رُبط بيناه باسم شرط. وتخلو الأبيات الستة كلها من أفعال الأمر، فيما عدا ذلك الأمر الغريب الذي بدئ به الفصل. وبدلًا منها تكثر الأفعال المضارعة: "أغدو، أزور، أقول، أتبعك، أرشف" لتدل على المعاناة المستمرة الدءوب، أو إذا شئنا الدقة: الإصرار على الحلم. وكأن الشاعر بذلك يهيئ نفسه للنعمة التي يطلبها، ويظفر بها آخر الأمر (ودائمًا في الحلم).

وهو يعلم جيدًا أنه يحلم. إنه يحلم يقظانَ، أو يحلم عن عمد، ولذلك تتكرر الكلمات التي تدل على هذا المعنى في القصيدة (فهو يريد أن يحلم ويريد أيضًا ألا ينسى أنه يحلم): "أتوهمك، المحال، المنى، الخيال، قمر الأماني، واهًا لأحلام طوال".

ولننظر الآن في الصور. إن مخاطبة القمر كما لو كان إنسانًا عاقلًا، أمر غير مستغرب في لغة الشعر. فهذه اللغة لا تزال تحمل الكثير من آثار المرحلة "الحيوية" في تاريخ البشرية، تلك المرحلة الموغلة في القدم، التي كان الإنسان يتخيل فيها أن لكل ما يحيط به روحًا، ولهذا عبدَ القمر والنجوم والأشجار وحتى الأحجار. ولا نزال نقول في الكلام العادي مثلًا: زمجرت الريح وهدأت العاصفة واكتست الأشجار بالخضرة. كذلك قد لا نجد شيئًا من الغرابة في تصوير القمر بصور توحي بالبهجة كما توحي بالعظمة بل الجلال في الوقت نفسه: "موكبك الأغر، قدسك، عرشك" في حين أن الشاعر كئيب، أسير، شقي، "يعاني في الثرى"، ويتبع القمر كخياله - أي ظله - مرتقبًا جوده. وهو مع ذلك يطمع أن تتعانق روحاهما في "الأثير" أي في الفضاء الكوني: فهذه الصور كلها تعبر عن شوق الشاعر إلى الانعتاق من هموم الدنيا، وقد عرفناه ساخطًا على الحياة والأحياء، ناعيًا سوء حظه وضياع عمره. ولكننا لا بد أن نتوقف عند سلبية الصور التي يرسمها لنفسه. فهو لا يخوض صراعًا من أي نوع كان. وهو لا يتهم نفسه أبدًا. إنما هو فريسة الهم والسقم والشقاء، ولذلك فإن "القمر" يجب أن يصنع له كل شيء: يجب أن يشفيه من همه المسقم، وأن يجعله خالدًا مثله، وأخيرًا أن

يأخذه إليه بعيدًا عن عالم المعاناة هذا. وربما خُيِّل إلينا لقوله: "واخلع على قلبي الصفاء" أنه يعاني نوعًا من الصراع الداخلي الذي يخيم على القلب، ولكننا لا بد أن نستبعد هذا الفهم حين نجده يقول:

قــدحـي تــرنَّــق فـاسقـنـي قــدح الـشـعـاع مـطـهَّـرا

فهو "مُستقبِل" فحسب. الحياة تسقيه كدرا، وهو يريد شرابًا صافيًا، مع أنه لم يفعل شيئًا ليستحق هذه النعمة إلا الصبر والتمني.

ولا بد أن نلاحظ أيضًا أن تمثيل الشاعر للنعمة التي يرجوها من القمر قد غلبت عليه صورة "الشراب": "ما أظمأ الأبصار لك"، "ظمآن أرشف ما تجود"، "اسكب ضياءك في دمي"، "أفرغ خلودك في الشباب"، "قدحي ترنَّق فاسقني قدح الشعاع مطهَّرا"؛ وإن كانت هناك صورة لمسيَّة وهي صورة العناق "طابا عناقًا في الأثير"، وصورة بصرية: "العين بعدك عمياء"، وثالثة مستعارة من اللبس: "اخلع على قلبي الصفاء"، ورابعة مكانية، "وأنا وأنت بمعزل، نعلو على قمم الجبال، ونرى العوالم من علٍ". وغلبة صور الشراب تعيدنا إلى ذكر المرحلة الفمية التي يتحدث عنها علماء التحليل النفسي، والتي لمسنا أثرها في القصيدة السابقة، ولكنه أكثر وضوحًا هنا. وغلبة الصور الفمية في هذه القصيدة يتسق مع ما لاحظناه عند تحليل الصور النحوية من أنها أقرب إلى أحلام اليقظة، وإن كنا نود الآن أن نزيد هذا الوصف تحديدًا، لأننا نعرف أن أحلام اليقظة تتعلق - غالبًا - برغبات مكبوتة إلا أنها حديثة العهد، ومع أن الخيال ينطلق فيها بدون عائق، إلا أنه خيال لا يتعلق بأشياء مستحيلة، أي أنه تعبير البلاغيين القدماء "اختلاق إمكاني". فليس من المستحيل عقلًا (بل ولا عادة!) أن يظفر إنسان قبيح المنظر بمحبة النساء، أو ينتصر ضعيف على قوي في معركة، فربما وجدت أسباب معقولة تؤدي إلى مثل هذه النتائج غير المنتظرة. ولكننا هنا أمام إنسان يقول لنا إنه يتبع القمر حيثما سار، ويطمع أن يعانقه في الأثير، وأن يرافقه في الأعالي، ليطَّلا على الكون البائس من تحتهما. فالأولى أن نسمي هذا اللون من الخيال "تهويمًا" لأنه يقطع صلته بالواقع ويدخل فيما يشبه الحلم الفعلي، لولا أن صاحبه واعٍ ومدرك أنه يحلم. ومن هنا عاد الشاعر إلى المرحلة الفمية بدون عائق، وبدون أن يدرك أن أحلامه - التي انغمس فيها واعيًا كما ينغمس المرء في حلم اليقظة - قد أفلتت منه وراحت تنبش في ذلك الركام القديم.

وإذا قبلنا هذا التفسير، فقد يبدو أن الصور الأربع التي أخذت من غير موضوع الشراب، تندرج تحته في يسر تام، بحيث تبدو الوحدة الشعورية في القصيدة أشد وضوحًا. فالصورة البصرية (العين بعدك عمياء والدنيا حلك) تطابق المعروف عن اكتمال الإحساسات

البصرية لدى الرضيع، وأنها أول ما تتركز على أمه. وصورة العناق الأثيري (أي المبرأ من أي إحساس جنسي لأن تطور الليبيدو لم يكن قد بلغ في المرحلة الفمية درجة الإحساس الجنسي في أدنى صوره) تعبر تعبيرًا دقيقًا عن عناق الأم لطفلها. وصورة الإلباس "اخلع على قلبي الصفاء" هي من شأن الأمهات مع أطفالهن الرضع، وأقرب منها صورة الرفع المكاني. ولا شك أن الشاعر عبر عن هذه الصور بلغة الكبار، ولكنه - على عكس ما فعله في القصيدة السابقة - لم يكد يضيف إليها شيئًا من تجارب الكبار أو معانيهم، ولذلك فإن الصورة تشفُّ بسهولة عن أصلها الطفولي.

هل نريد بهذا أن نقول: إن القمر في هذه القصيدة هو "رمز" للأم؟ هناك نوعان من الرمز، والصورة تقع في منزلة وُسطى بينهما، بحيث يصح إطلاقها على الأنواع الثلاثة جميعًا. وأساس القسمة هو العلاقة بين الرمز والمرموز إليه. فيمكن أن يكون الرمز دالا (في حدود السياق) على المرموز إليه بلا زيادة ولا نقصان، كما رمز حميد بن ثور للمرأة بشجرة، حين أراد أن يحتال حتى لا يعاقبه الخليفة عمر بن الخطاب. ولا فرق بين الرمز والحقيقة اللغوية في هذه الحالة إلا أن الأول أشد خفاء، فهو يتطلب إعمال الفكر لفهمه، ولذلك يحتاج إلى ترشيحه بعلامات تدل على المقصود، ومن ثم يمكن اعتباره نوعًا من اللغز أو الكناية البعيدة. وقيمته الفنية تنحصر في واحد من غرضين: إما أن يتيح لقائله التعبير عن معنى لا يمكنه التعبير عنه صراحة، إلى جانب نوع من المتعة يجدها القارئ أو السامع في اكتشاف المعنى الحقيقي؛ وإما أنه يحيل المعنى المجرد إلى محسوس، وبذلك يجعله أكثر إقناعًا وأيسر حفظًا، وهذا هو المثل الذي يحفل به الأدب الديني على الخصوص، وهذان النوعان من الرمز يرجعان إلى أصل واحد في الحقيقة وهو أن المعنى المرموز إليه لا يصيبه أي تغير حين تتغير طريقة الدلالة عليه، وإن اكتسب مزيدًا من التشويق أو الإقناع.

والنوع الثاني من الرمز هو ذلك الذي لا تمكن ترجمته إلى دلالة محددة، أي أن المرموز إليه يكون مضمّنًا في الرمز نفسه، لا شيئًا خارجًا عنه. وهذا هو الرمز الذي يعرف عند ذلك الفريق من الكتاب والشعراء الذين يسمون بالرمزيين: فالغراب أو المقبرة البحرية في قصيدتي "بو" و"فاليري" المشهورتين، اسمان لا يمكن اكتشاف مدلولهما خارج القصيدة، وبما أن القصيدة الرمزية على الخصوص تتميز بأنها تستمد وجودها من مناطق الشعور التي لم تخضع بعد للتحديد اللغوي، فإن مدلول هذين الرمزين وأمثالهما لا يمكن تحديده تحديدًا كاملًا، ولا سبيل لشرحه إلا بالدوران حوله.

و"الصورة" تحتل مكانًا وسطًا بين هذين النوعين من الرمز. فطرفاها يندمجان أو يتحدان، بحيث يصبح مدلولها شيئًا جديدًا غير ما كان عليه هذان الطرفان، وإن كان مستمدًا منهما.

وحركة الذهن الطبيعية تقتضي ذلك، فنحن لا ننسى أن امرأ القيس يتحدث عن "الليل" حين يستعير له صُلبًا وأعجازًا وكَلكلًا. ولا ننسى أنه يتحدث عن فرسه حين يشبهه بجلمود صخر حطَّه السيل من علِ.

ونحن في هذه القصيدة أمام "صورة" قمر، ولسنا أمام "رمز" قمر، على أي واحد من معنيي الرمز. فسياق القصيدة لا يسمح لنا بأن ننقل معنى "القمر" إلى معنى "الأم"، وإن كان فيه كثير من صفات الأم. وكذلك لا يمكننا القول بأن القمر هنا يرمز إلى معانٍ مبهمة غير قابلة للتحديد، وإنما الذي يمكننا أن نقوله إن القمر هنا "قمر أم" أي قمر وأم في الوقت نفسه. وقد بدأنا هذا التحليل بملاحظة أن الشاعر ادّعى لقمره صفة الحياة، أي أن فيه استعارة مكنية حسب اصطلاح البلاغيين. ولكننا من خلال وصف الشاعر للعلاقة بينه وبين قمره، لاحظنا أنه يركز بوجه خاص على صفات تظهر أوضح ما تكون في علاقة الأم بوليدها، وإن لم تكن كافية - في نظر البلاغي - للزعم بأنه استعار للقمر بعض صفات الأم، وإن كانت تكفي - حسب تحليلنا للصورة وافتراضنا أنها يمكن أن ترجع إلى جذور نفسية عميقة - للقول بأنه مزج صفات القمر بصفات الأم. ومن ثم لا نقول بأنه أسبغ صفة الحياة على القمر فقط، بل نقول إنه أسبغ صفة "القمريَّة" على الأم أيضًا. أي أننا لم نعد نقبل قول البلاغيين إن القمر هنا مشبَّه، وإنسانًا ما مشبَّه به، بل ولم نعد نكتفي بالقول؛ إن الذي عندنا في هذه القصيدة ليس "إنسانًا ما" بل هو إنسان ذو صفات معينة تنطبق أكثر ما تنطبق على الأم، فنحن نقول أكثر من ذلك، إن طرفي هذه الصورة لم يعودا مشبهًا ومشبهًا به، فكلاهما مشبه ومشبه به (بناء على القول باتحاد طرفي الصورة)، ومن ثم فإن الأم شبهت بالقمر كما شُبِّه القمر بالأم.

ولكن هناك مشكلة يمكن أن تقوم في وجه هذا التفسير، وهي قول الشاعر في البيت الأول من المقطع الثاني مخاطبًا قمره:

تمضي وراءَ سحابةٍ   تحنو عليكَ وتلثمُكْ

فالقمر هنا صبي يلعب، وهذا لا يتفق مع قولنا إنه قمرٌ أم. ولكننا سنرى - بعد قليل من التأمل - أن هذه الصورة تؤكد التفسير الذي اقترحناه كما أنها تزيده ثراءً وعمقًا. ولا بد قبل تحليلها من أن نعيدك إلى ما سبق لنا قوله عن نواة الصورة والمعاني الجديدة التي تنمو حولها، وملاحظتنا أن هذه القصيدة بالذات لم تكد تضيف شيئًا إلى نواة الصورة وإن كانت قد صاغتها في لغة الكبار. ولا شك أن "الموكب" و"القدس" و"العرش" ونحوها ألفاظ اكتُسبت - مع معانيها - بعد المرحلة الفمية الأصلية بأوقات متفاوتة، ولكن الشعور الذي تدل عليه - وهو أن الأم كائن عظيم جدًا ورفيع جدًا وجميل جدًا ويكاد يكون قادرًا على كل

شيء - لم يصبه أي تغيير بعد هذه الإضافات. والصورة التي نتحدث عنها الآن لا تخرج عن هذه الصفة. فنواتها ترجع إلى المرحلة الفمية، بل ربما إلى بواكير هذه المرحلة، أي إلى أول وعي الرضيع بأمه، وإن بدا على ظاهرها أثر مرحلة تالية، لعلها السنة الثالثة من حياة الطفل.

فظاهر الصورة أن القمر يجري وراء سحابة، ولكنها هي التي "تحنو" عليه وتلثمه. وإذا كان القمر يجري وراء السحابة، فمعنى ذلك أنه المحب الذي يسعى وراء محبوبه، والشيء غير المتوقع - إذن - أن تعانقه السحابة وتقبّله. ولا تفسير لذلك إلا أن القمر والسحابة يمثلان الطفل وأمه، واختيار هذين الفعلين "تحنو" و"تلثم" لم يجئ عبثًا. ولكن الصعوبة التي تقوم دون هذا التفسير هي أن صورة القمر تمتزج بصورة الأم خلال القصيدة كلها، كما سبق أن بينّا، فكيف اتفق أنها مثلت الطفل في هذه الحالة؟ إن هذا الاختلاف يرجع إلى منطق بناء الصورة كما سبق أن وصفناه. فكما اكتسبت نواة الصورة إضافات جديدة من خلال صور "الموكب" و"القدس" و"العرش" فكذلك نقول إن نواة الصورة قد اكتسبت هنا أيضًا إضافة جديدة، وإن كانت أسبق من هذه الإضافات التي أشرنا إليها. والإضافة التي نعنيها الآن راجعة إلى المرحلة التي أصبح فيها الطفل قادرًا على أن يجري خلف أمه. أما "النواة" الأصلية فهي أقدم من ذلك كثيرًا، لأنها ترجع إلى المرحلة التي كان وعي الطفل فيها لا يميز بين وجوده ووجود الأم. ومن ثم فالقمر في هذه الصورة هو الأم والطفل في الوقت نفسه، وإن كان الشاعر قد لجأ في تصوير هذه الحالة من الوحدة بين الطفل وأمه إلى علاقة مستمدة من مرحلة تالية. ومع ذلك فإن "السحابة" وهي شيء متغير الشكل، بحيث يمكن أن يخيل للرائي أنه لا شكل له، أو لا جسم له، توحي بأن احتضان السحابة للقمر سيحيلهما شيئًا واحدًا.

وهكذا يبقى تفسيرنا للقصيدة سليمًا. وتهبط بنا هذه الصورة - وقد بدت للوهلة الأولى مناقضة له - إلى طبقة أعمق في اللاوعي، ومن ثم يمكننا أن نفهم رؤيا السعادة المفتقدة التي يختم بها الشاعر قصيدته: رؤيا التوحد مع الأم، في وجود لا مكان فيه لغيرهما، وقد شعر أنه، مع ذلك الكائن العجيب القادر، يحلق في الأعالي. هذا ما يقوله اللاوعي، أما وعي الشاعر فيقول له إنه حلم مستحيل، ولكنه وقد أعدّ نفسه له، لا يملك إلا أن يسترسل فيه.

* * *

الفصل التاسع

عاصفة روح

إبراهيم ناجي

(الزورق يغرق والملاح يستصرخ)

أَيْنَ شَطُّ الرَّجاءْ   يَا عُبَابَ الهُمُومْ
لَيْلَتِي أَنْوَاءْ   وَنَهَارِي غُيُومْ
أَعْوِلِي يَا جِرَاحْ   أَسْمِعِي الدَّيَّانْ
لا يُهِمُّ الرِّيَاحْ   زَوْرَقٌ غَضْبَانْ
البِلَى وَالثُّقُوبْ   فِي صَمِيمِ الشِّرَاعْ
وَالضَّنَى وَالشُّحُوبْ   وَخَيَالُ الوَدَاعْ
اسْخَرِي يَا حَيَاةْ   قَهْقِهِي يَا رُعُودْ
الصِّبَا لَنْ أَرَاهْ   وَالهَوَى لَنْ يَعُودْ
وَالأَمَانِي غُرُورْ   فِي فَمِ البُرْكَانْ
وَالدُّجَى مَخْمُورْ   وَالرَّدَى سَكْرَانْ
رَاحَتِ الأَيَّامْ   بِابْتِسَامِ الثُّغُورْ
وَتَوَلَّى الظَّلامْ   فِي عِنَاقِ الصُّخُورْ
كَانَ رُؤْيَا مَنَامْ   طَيْفُكَ المَسْحُورْ
يَا ضِفَافَ السَّلامْ   تَحْتَ عَرْشِ النُّورْ
اطْلُبِينِي يَا سِنِينْ   مَزِّقِي يَا حِرَابْ

كل برق يَبين | وقُصَّةٌ كذّابْ
اسخري يا حياةْ | قهقهي يا غيوبْ
الصِّبا لن أراه | والهوى لن يثوب

العنوان المضاف الذي جعله الشاعر تتمة لعنوان هذه القصيدة "الزورق يغرق والملاح يستصرخ" يؤكد الاستعارة التي في العنوان الأصلي أو يرشحها بتعبير البلاغيين. فمن الواضح أن إضافة العاصفة إلى الروح تعني أن الشاعر لا يتكلم عن عاصفة حقيقية بل حالة نفسية. والعنوان الإضافي يأتي ليثبّت صورة العاصفة، أي أن هذه الصورة في طريقها لأن تستولي على القصيدة وتترجم الحالة النفسية إلى لغتها. نحن إذن أمام "موقف" يمكن أن يكون نواة لمشهد قصصي أو حديث درامي، وحرف العطف "الواو" في هذا العنوان الإضافي يشعر بذلك. فهناك مكان: الزورق، وشخصية: الملاح. وهناك حركة أو تغير في المشهد، فالزورق يغرق؛ وفعل من الشخصية التي تستغيث. وإذن فالتركيب يؤذن بدراما صغيرة لا مجرد استعارة تمثيلية كالتي ألفناها في الشعر القديم، حيث تُقَدَّم عناصر الصورة دفعة واحدة، كما في قول البحتري:

أتاك الربيع الطلْق يختال ضاحكًا | من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وما دام الشاعر قد أعطى الصورة هذا المكان المهم في قصيدته، فيحسن بنا أن نتتبع حركتها خلال القصيدة، غير ناسين أن النظم، أو التركيب النحوي، يمكن أن يؤثر في دلالتها، كما نبه شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني، وكما لاحظنا الآن عندما تأملنا العنوان الإضافي الذي انتظم بعطف جملتين اسميتين مخبرٍ عن كل منهما بفعل مضارع.

وأول ما نلاحظه؛ أن القصيدة كلها مصوغة على لسان الملاح. فإذا مضينا في تصورها على أنها مشهد درامي فإن هذا المشهد قائم على حديث فردي (مونولوج) يعبر عن معاناة الملاح. لذلك نشعر من القراءة الأولى بأن المشهد ليس إلا تعبيرًا عن أزمة أو إحساس بالخطر أو دنو الهلاك، ونميل إلى أن نمزج بين الملاح والشاعر نفسه. وننبه إلى نوع من التناقض بين العنوان الأصلي والعنوان الملحق. فبينما يعتمد العنوان الأصلي على أسلوب الاستعارة (بإضافة العاصفة إلى الروح، أي أن العاصفة ليست عاصفة حقيقية) نجد العنوان الملحق ينزع إلى تناسي الاستعارة، وتحويلها إلى "موضوع" مستقل بنفسه. ونلاحظ في المقاطع الثلاثة الأولى أن الشاعر يلتزم جانب الموضوع بصفة أساسية، فهو يشير إلى شط وعباب وأنواء ورياح وزورق، وشراع لم يأخذ منه البلى في الأطراف فحسب، بل توسطه بالثقوب. ولكننا نلاحظ أن أسلوب الإضافة، الذي اعتمد عليه العنوان ليعطي

دلالته المجازية، يتكرر ثلاث مرات في "شط الرجاء" و"عباب الهموم" و"خيال الوداع". ولا يعطينا الشاعر إشارة تدل على طبيعة الإضافة في هذه الحالات الثلاث: إن كانت من إضافة المستعار إلى المستعار له ـ كما في العنوان ـ أو جزءًا من المشهد الذي اعتزم تحويل القصيدة إليه. فالإضافة في "شط الرجاء" تشبه الإضافات في عبارات مثل: "فتى الأحلام" أو "صباح الرضى" أو "سنوات المجد"، أي أن المضاف إليه يقوم بوظيفة شبيهة بوظيفة الصفة بالنسبة للمضاف، وبذلك يكون المعنى "الشاطئ المرجو" ونظل في داخل المشهد. ولكن "عباب الهموم" تردنا إلى تشبيه البحر الهائج، في حين يصعب أن نتصور وصف أمواج البحر بأنها مهمومة. ويأتي "خيال الوداع" في نهاية بيت ثانٍ قلق، لا يستقر في أذهاننا إلا كما يستقر "الخيال" أو الظل. فإضافة "الخيال" إلى "الوداع" يمكن أن تكون استعارة أيضًا، على معنى أن الوداع قد تلوح مقدماته كما نلمح خيال إنسان، أو ظله، قبل أن نتحقق من وجوده. ولكن الاستعارة، بناء على هذا التفسير، تكون قد ابتعدت عن الصورة الأصلية، صورة الملاح الذي يغرق بزورقه في بحر هائج. أي أن الشاعر تخلّى عن البناء الموضوعي للقصيدة، وردَّها إلى الغنائية البسيطة بأن كشف عن وجهه مستخدمًا استعارة تعبر مباشرة عن حالته النفسية. ومن الممكن أيضًا أن نفهم "خيال الوداع" على أنه تصوير لحال الملاح الذي يوشك أن يودع الحياة. ولكن تبقى بعد ذلك كلمة "الضنى" متأبية على هذا التفسير، لأنها تعني الهزال والضعف وتكاد تقترن دائمًا بطول الزمن؛ والعاصفة التي تدل عليها كلمات مثل "الأنواء" و"الغيوم" و"الرياح" لا يُنتظر أن تدوم أكثر من ساعات أو أيام. ومما يزيد في قلق هذا البيت بناؤه النحوي. فالفهم لا يقبل عطف الضنى والشحوب وخيال الوداع على البلى والثقوب، ففي هذه الحالة تكون مُخبرًا عنها بكونها "في صميم الشراع"، وهذا مستحيل، وإذن لا بد أن تكون الواو في أول البيت لاستئناف كلام جديد، ومعنى هذا أن تكون "الضنى" مبتدأ عُطف عليه مرتين ولم يُخبر عنه هو ومعطوفه بشيء.

تستوقفنا كذلك صورة "الزورق الغضبان" في المقطع الثاني. هنا انعكست الاستعارة فبدلا من أن تستعار العاصفة ومتعلقاتها لتصوير الحالة النفسية، وُصف الزورق بصفة نفسية. وليس هذا هو الانحراف الوحيد في الصورة. فليس من المألوف أن يُنسب الغضب إلى الزورق بدلا من نسبه إلى العاصفة التي نصفها عادة بأنها "هوجاء" أو نحو ذلك. فهل نقول إن هذا البيت يشبه ما لاحظناه في القصيدتين من صور ينفضها العقل الباطن من مخزونات الطفولة، وإن "الغضب" المنسوب إلى الزورق هنا هو غضب الرضيع حين تتركه أمه ـ ولا سيما إذا شعر أنها تعاقبه لسبب ما ـ فهو يصرخ محتجًّا؟ لعل هذا التفسير لا يبدو لنا بعيدًا، ولا سيما إذا لاحظنا أن ملاح القصيدة وحيد في زورقه كوحدة الرضيع في مهده.

ثم يأتي هذا المقطع:

اسخري يا حياة
قهقهي يا غيوب

الصبا لن أراه
والهوى لن يعود

وتبدو أهميته الخاصة من أن الشاعر سيعيده في ختام القصيدة بتعديل طفيف. لم يبق هنا من سمات العاصفة إلا "الرعود" المقهقهة، وهي، مثل الزورق الغضبان، تعكس الاستعارة الأصلية. أما سائر المقطع فينطبق على الملاح كما ينطبق على الشاعر نفسه: أي أنه يبقى محوّمًا بين الحقيقة (الشاعر) والمجاز (الملاح كبديل للشاعر) والصورة القصصية (الملاح مرة أخرى ولكن كشخصية تخلع عليها صفات معينة، بقطع النظر عن شخصية الشاعر).

والمقاطع الأربعة التالية وهي التي تكوّن - مع الختام - بقية القصيدة، يصدق عليها هذا الوصف نفسه. فليس فيها من متعلقات العاصفة إلا كلمتان "الصخور" و"الضفاف"، وسياقهما لا يترك إلا أثرًا ضئيلا من هذا الارتباط. وتبرز في هذا السياق عبارتان: "ابتسام الثغور" و"تحت عرش النور". والأولى تعيدنا مرة أخرى إلى المرحلة الفمية التي يقوم فيها الفم، من بين ما يقوم به من الوظائف، بالابتسام تعبيرًا عن السرور، كما تكون البسمة على وجه الأم الحبيبة علامة يترجمها ذهن الرضيع مباشرة إلى رضا يبعث فيه الاطمئنان. أما العبارة الثانية فيبدو أنها تصعيد لذلك الرضى الذي يشيع الاطمئنان في النفس إلى مستوى المشاعر الصوفية. وارتباط العبارتين بحالة الملاح الذي يصارع الموج ضعيف على كل حال.

ولكن صورة الملاح في زورقه، وسط العاصفة، تزول تمامًا من المقطع قبل الأخير؛ فالملاح لا يصارع (السنين) وإنما يصارع وقتًا عصيبًا محدودًا، مهما تكن بدايته أو نهايته. والبرق الذي يومض ينبغي أن يكون بالنسبة للملاح نذيرًا بمطر غزير يضاعف محنته، أما إن كان ومضه كذابًا، فهذا أفضل له بدون شك. ولكن الشاعر نسي صورة الملاح كما يبدو، فهو يستعير صورة أخرى: صورة المسافر (أو المقيم) - سيان، في بيداء يتلهّف على سقوط المطر. وفي ختام هذه القصيدة يأتي المقطع المكرّر وقد خلا من الكلمة الوحيدة التي كانت تحمل ارتباطًا بالعاصفة، وهي كلمة "الرعود" إذ حلت محلها كلمة "الغيوب" التي توحي بالحيرة أمام مستقبل غامض، أكثر مما توحي بالخوف من خطر قريب.

وهكذا يبدو من تتبع الصورة الأساسية في القصيدة أن الشاعر لم يستطع أن يقيم منها بناء موضوعيًا لأنه ظل مشغولا بمشاعره الذاتية. ويمكن القول إنه لم يعطنا تصويرًا دراميًا كما أنه لم يعطنا استعارة تمثيلية تتبع الشكل التقليدي المألوف في شعرنا القديم، ولكنه أعطانا

شكلا آخر يصح أن نسميه الصور العنقودية، لأنها تتسلسل خلال القصيدة دون أن تشغلها كلها، بل دون أن تسيطر على القصيدة بحيث يمكننا أن نستخلص منها معنى عميقا وراء المعاني الجزئية. وإذا أردنا اكتشاف هذا المعنى العميق (وهو روح القصيدة) فيجب أن نبحث عنه في غير هذه الصور العنقودية أو الصور الأخرى التي زاحمتها، وإن كنا لا ننكر أن هذه الصور قد أدت جانبًا من وظيفة التعبير، ولكننا نقول إن اضطرابها وتناقضها يدلان على أن عملها لم يتجاوز سطح القصيدة (أي الدلالات الجزئية المباشرة) فهو لا يمثل أصلها الثابت.

إن تفكك الصورة ونصولها خلال القصيدة يدلان على نوع من التدفق أو التلقائية. و"التلقائية" صفة تمنح عادة للشعر الرومانسي، وأحيانًا للشعر كله. وعندما يراد بها الانطلاق في التعبير، أو التحلل من "القيود" الفنية، فهي خطأ بلا شك. لأن الشعر إذا خلا من هذه "القيود" لم يعد شعرًا؛ إنما ينحل إلى خليط غير متماسك من الأفكار والمشاعر المهوَّشة. ولا نريد أن نتوسع الآن في مناقشة نظرية حول هذه المسألة، إذ لا يتسع المقام لذلك، ولكننا نقول باختصار: إن "التلقائية" كما نفهمها تقابل "التشكيل"، والتشكيل هو الذي يعطي العمل الأدبي تماسكه ووحدته، في حين أن التلقائية تجذبنا إليه بنبرة الصدق والمناجاة الحميمة. ومعنى ذلك أن أي عمل أدبي لا يمكن أن يستغني عن إحدى هاتين الصفتين المتقابلتين. ولكن الشعراء والكتّاب يختلفون في مدى قربهم من هذه أو تلك. ويصدق هذا القول - من باب أولى - على المدارس الأدبية والفنون الأدبية أيضًا. فالشعراء الوجدانيون أو الرومانسيون يميلون نحو التلقائية أكثر من غيرهم، ومن ثم يتأثر الشعور في عدد من الصور قد لا يجمعها رابط موضوعي واحد، فلا يصبح لها من الدلالة على المعنى العميق للقصيدة أكثر مما للمفردات المستعملة بدون قصد تصويري واضح. وقد يكون تتبع هذه المفردات، وملاحظة السمات التي تجمع بينها، أصدق دلالة على هذا المعنى. وهذا لا ينفي دلالة الصور، إلا أن الصور ستكون، في هذه الحالة، تابعة للمفردات، بل أقرب إلى أن تعد داخلة فيها (كما لاحظنا في عدد من العبارات التي تحوم بين الحقيقة والمجاز).

والسمة الغالبة على مفردات هذه القصيدة هي: "التطرف". ونقصد بالتطرف هنا توخي أقصى درجات الدلالة. ونضرب لذلك مثلا: فالضنى، والهزال، والنحول، والسقم، والضعف: أسماء تتفاوت في درجة الدلالة أكثر مما تتفاوت في نوعها، وربما كان ترتيبها في الشدة قريبًا من هذا النحو الذي سردناه. والمرجح - على كل حال - أن الضنى يقع عند الحد الأقصى من الدلالة على هذا المعنى. وإذا تأملنا مفردات القصيدة وجدنا هذه الملاحظة صادقة على معظمها، سواء أكانت أسماء أم صفات أم أفعالا أم حروفا. ونقول "معظمها"

ولا نقول "جميعها" لأننا نفضل أن نحتاط، فقد تتدخل القافية أو الوزن ليمليا على الشاعر كلمة محل كلمة، وهذه إحدى مضايق الشعر التي لاحظها النقاد والبلاغيون من قديم. وإليك قائمة بهذه المفردات المتطرفة.

الأسماء - ونبدأ بالمفردة منها، أي غير المجموعة ولا المضافة:

الدّيان، البلى، الضنى، الدجى، الردى، السلام.

الأسماء المجموعة - وربما كان المفرد نفسه متطرفًا في معناه، فيؤكد الجمع هذا التطرف، وربما كان المعوّل على صيغة الجمع في إعطاء الدلالة المتطرفة:

الهموم، أنواء، غيوم، جراح، الرياح، الثقوب، الأماني، الأيام، الثغور، الصخور، ضفاف، سنين، حراب.

الأسماء المضافة - ويلاحظ أن المضاف إليه في بعضها جاء جمعًا، ولكن القيمة المعنوية للمضاف تكاد تنحصر في تقوية الدلالة، وقد تنطوي الإضافة على تشبيه:

شط الرجاء، عباب الهموم، صميم الشراع، فم البركان، عناق الصخور، عرش النور.

الصفات - وتلاحظ قلة الصفات نسبيًا في هذه القصيدة:

غضبان، مخمور، سكران، مسحور، كذاب.

الأفعال:

يستصرخ، أعولي، اسخري، قهقهي، مزقي، اطْعني.

الحروف:

لن (وهي لتأكيد النفي في المستقبل كما يقول النحويون، وردت أربع مرات في المقطع المكرر)، يا (وهي لنداء البعيد، وقد تكررت تسع مرات).

ويمكننا أن نقول، بناء على هذه الملاحظات، إن الصراخ العاجز هو المعنى الثابت والجوهري للقصيدة، وإن اختيار صورة الملاح في زورقه المشرف على الغرق لم يكن إلا محاولة لوضع هذا الصراخ في شكل موضوعي مقنع، ولكن المحاولة لم تنجح إلا نجاحًا جزئيًا، لأن الصوت الصارخ للشاعر نفسه بقي عاليًا على القصيدة، وظهر في صورة أخرى أقل تركيبًا وأقل إقناعًا وإن تكن أكثر حدة، وهي صورة الإنسان الذي يتعلق بالأماني وهو في فوهة بركان، وصورة ثالثة أدل على اللهفة والحرمان، وهي صورة من يترقب المطر المحيي ويشيم لمعان البرق ولكن المطر لا يجود.

وعندما نتصور القصيدة على أنها صراخ عاجز، يصبح الإكثار من حروف النداء وأفعال الأمر (وكلها تدل على نوع من التلذذ بتعذيب النفس) عنصرين متممين للسمات اللغوية التي سبق إيضاحها. وكذلك يبدو إيقاع القصيدة مناسبًا كل المناسبة لهذا الصراخ. فصغر المقاطع (بيتان بدلا من أربعة كما في كثير من القصائد الأخرى) مضافًا إليه قصر الوزن، واستقلال كل بيت - بل كل شطر غالبا - بمعناه (فيما عدا المقطع السابع) يعطي القصيدة ذلك الإيقاع اللاهث المتقطع الذي يشبه الصراخ، وإن كانت المقاطع الطويلة التي التزمت في جميع قوافي القصيدة تضيف إليها شيئًا من نغمة الأنين.

ولكن لماذا تبدو القوى المعاكسة ساحقة ومدمرة، بحيث تولد أشد العبارات تطرفًا، وتجعل الفاجعة النهائية ضربة لازب؟

لعل المقطع المكرر يفسر لنا ذلك. فالشاعر (يمكننا أن نتحدث عنه الآن بشيء من الثقة، فقد سقط قناع الملاح منذ الصرخات الأولى) يندب الصبا الذي لن يراه، والهوى الذي لن يعود. ومعنى ذلك أنه كان يتمنى رجعة إلى الماضي، هذا الماضي الذي عبر عنه في المقطع السابع بضفاف السلام وعرش النور (لعلها ليست مصادفة أن هذا هو المقطع الوحيد الذي اتصل بيتاه مكوِّنين دفقة شعورية واحدة). وعلمه باستحالة هذه العودة لا يمنعه من أن يتشبث بها في أحلامه (كما رأينا في القصيدة السابقة)، وبذلك يصبح الشعور بالمأساة هو النتيجة التي لا بد منها، والتلذذ بالألم هو المتعة الوحيدة.

وقد نسأل مرة أخرى: ولكن ألا يمكن استعادة الماضي بصورة من الصور؟ فكثيرًا ما بُعث الماضي في صورة حب جديد، أو في صورة ابن أو حفيد، نرى فيه - وربما نعيش معه - شبابنا الذي ولَّى. ولكن الشاعر، فيما يبدو، كان يجد صعوبة شديدة في ذلك، لأن الماضي الذي يحن إليه شديد الالتصاق بذاته، بعيد الجذور في أعماقه. إنه ماضي "السلام". السلام الذي لا نظير له إلا في حضن الأم. تحت عرش النور. ولعل كل إنسان منا، حين يرى في محبوبه كائنًا ملائكيًا مقدسًا، كأنه خلق من نور لا من طين مثلنا، إنما يتمثل، في أعمق أعماقه، وجه أمه يطل عليه من فوق المهد.

* * *

الفصل العاشر

في ظل وادي الموت

أبو القاسم الشابي

نحن نمشي، وحولنا هاته الأكوان تمشي... لكن لأية غاية؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الربيع ينفخ ناية
نحن نتلو رواية الكون للمو   تِ ولكن ماذا ختامُ الرواية؟
هكذا قلت للرياح فقالت: سل ضميرَ الوجود: كيفَ البداية
وتغشّى الضبابُ نفسي، فصاحت   في مَلالٍ مُرٍّ: "إلى أين أمشي؟"
قلت: "سيري مع الحياةِ" فقالت: "ما جنَيْنا، تُرى، من السيْرِ أمسِ؟"
فتهافتُّ كالهشيم على الأرضِ   وناديت: "أين يا قلبُ رفشي؟
هاتِهِ، علّني أخطّ ضريحي   في سكونِ الدُّجى وأدفنُ نفسي"
"هاتِهِ فالظلامُ حولي كثيفٌ...   وضبابُ الأسى مُنيخٌ علَيّا...
وكؤوس الغرامِ أترعتُها الفجرُ ولكنْ تحطّمتْ في يديّا...
والشبابُ الغريرُ ولّى إلى الماضي   وخلّى النحيبَ في شفتيّا...
هاتِه، يا فؤاد إنا غريبا   ن نصوغ الحياة فنًّا شجيّا..."
قد رقصنا مع الحياة طويلاً...   وشدونا مع الشباب سنينا...
وعدونا مع الليالي حفاةً   في شعاب الحياة حتى دمينا...
وأكلنا التراب حتى مللنا   وشربنا الدموعَ حتى روينا...

ونثرنا الأحلامَ والحُبَّ والآلامَ والبأسَ، والأسى، حيث شِينا...
ثم مـاذا؟ هـذا أنـا: صرتُ في الدنيا بعيدًا عن لهوهـا وغِنَاهَـا
في ظلام الفنـاء، أدفـنُ أيا مي ولا أستطيعُ حتّى بكاهَـا
وزهـورُ الحياة تهوِي، بصمتٍ محزنٍ، مُضجرٍ، على قدميَا
جَفّ سحرُ الحياة، يا قلبيَ الباكي فهيّا، نُجَرّبِ المـوت.. هيّا

عنوان هذه القصيدة يسترعي انتباهنا من أول نظرة، بما فيه من تكرار الإضافة. وقد تكلم بلاغيونا القدماء عن تكرار الإضافة وعدُّوه من أسباب الثقل، ما لم يقصد البليغ لغرض معين كالتهكم مثلا، وأوردوا منه قول أحد الشعراء في الهجاء:

يـا علي بـن حـمـزة بـن عمارة أنـت والـلـه ثلجةٌ فـي خياره

ومثَّلوا لقبح الإضافات المتكررة بقول آخر:

حمامةَ جرعا حومةِ الجندلِ اسجعي

والإضافة في عنوان القصيدة التي بين أيدينا قد كُررت مرتين فحسب، وهذا لا يبلغ بها حد الاستثقال، ولكنه يكفي لتمييز العنوان (زيادة على موضعه كعنوان) ويدعونا إلى شيء من التساؤل عن المعنى الذي دعا هذا الشاعر إلى اختيار تركيب غير مألوف جدًّا في عناوين القصائد. ولعلنا نلاحظ عندئذ نوعًا من الصراع بين مدلولات المفردات، وكأنها لا تريد أن تنصاع بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة. فـ"ظل الوادي" عبارة توحي بالراحة، كما يأوي الإنسان إلى ظل شجرة في مطمأن من الأرض. والأرض السهلة المنبسطة توحي بنوع من الأمن (حتى ولو كان واديًا غير ذي زرع) لأنك في الوادي ترى ما حولك، لست كمن يأوي إلى فجوة بين الجبال أو الهضاب، لا يأمن عدوًّا مغيرًا أو حيوانًا مفترسًا ينقض عليه من قمة أو يطلع عليه من ثنية. لذلك شهدت الجبال - ولا تزال تشهد - صراعات دامية يخوضها الثوار أو الخارجون على القانون. فإذا أوى المرء إلى ظل وادٍ فتلك غاية الرضى والهدوء والأمان. ولكن الوادي هنا ليس واديًا عاديًا، بل هو وادٍ من نوع مخصوص: وادي الموت الذي نرهبه ما دمنا أحياء. ومن ثم ينفث هذا المضاف إليه الثاني شيئًا من الرهبة في المضاف الأول. فلا يعود الظل أمنًا ورضى، بل يستحيل توجسًا وخوفًا، وتتداعى في أذهاننا معانٍ أخرى لكلمة الظل، تبدو في مثل قولنا "ظل من الشك"، أو "فلان يخاف من ظله"، ولعلنا نتذكر أن الأرواح الشريرة تتمثل دائمًا

في صورة ظلال، ولعلنا نتذكر مواقف لم ننتبه فيها إلى الخطر المحدق بنا إلا حين رأينا ظله يمتد على الأرض منذرًا.

وهكذا تتضمن الإضافتان في عنوان القصيدة موقفين وجدانيين متعارضين: جزع من شر محيق، واطمئنان إلى قرار آمن. فإذا مضينا في قراءة القصيدة شعرنا شعورًا متزايد الوضوح بأنها ليست إلا محاولة لحل هذا التناقض.

لعل السمات المميزة للجمل هي التي تسترعي نظرنا حين نقرأ القصيدة ونعيد قراءتها، أكثر من المفردات أو الصور. ويزيد هذه السمات وضوحًا اختلاف أنواع الجمل داخل القصيدة نفسها.

في المقطع الأول تلفتنا ابتداءات الأبيات الثلاثة الأولى: كلها جمل اسمية تبدأ بضمير المتكلمين، ويليه فعل مضارع: "نمشي"، "نشدو"، "نتلو". ومع هذا التكرار اللافت للنظر نلاحظ درجة من التنويع. فالجملة الأولى تتم بالفعل: "نحن نمشي"، وتعطف عليها جملة جديدة مميزة بتقديم الظرف، والابتداء باسم الإشارة، المخبر عنه بتكرار الفعل المضارع: "وحولنا هاته الأكوان تمشي"، ثم يعطف عليهما بـ: لكنْ الاستدراكية، ويذيل البيت بجملة استفهامية "لأية غاية؟" والجملة التي تفتتح البيت الثاني تتم بمتعلقين: "نحن نشدو مع العصافير للشمس" قبل أن تعطف عليها جملة مبدوءة باسم الإشارة كالجملة المعطوفة في البيت السابق، ولكن الفعل المضارع اختلف في مادته ونوعه ووظيفته أيضًا: فالنفخ في الناي يجانس الشدو، ولكنه ليس إياه. وقد نصب الاسم بعده على نزع الخافض، فأشبه الفعل المتعدي. وموقعه الإعرابي يتردد بين كونه خبرًا للمبتدأ "هذا" - ويكون الربيع بدلا - وكونه حالا، ويكون "الربيع" خبرًا لاسم الإشارة "هذا"، أي أن الجملة المعطوفة تمت بقوله: "وهذا الربيع"، والجملة الحالية بعدها تكملة. وربما كان هذا التقدير أقرب إلى النموذج الأسلوبي الذي يتبعه الشاعر في هذا المقطع، وهو أسلوب "حضوري" إن صح هذا التعبير، أي أن الشاعر يواجهنا بالمشهد عندما يستخدم الجمل الاسمية والأفعال المضارعة وأسماء الإشارة.

والفعل المضارع في البيت الثالث متعد إلى مفعول به مضاف، ومرتبط بجار ومجرور. وتعود "لكن" الاستدراكية كما في البيت الأول، ولكنها مُيزت هذه المرة بوضعها في ابتداء الشطر الثاني؛ وتعقبها جملة استفهامية كما في البيت الأول كذلك، ولكنها مُيزت أيضًا بقافيتها التي تردد إحدى كلمات الشطر الأول، وهذا النوع من الربط (الذي يسميه البلاغيون رد العجز على الصدر) يؤدي وظيفة مهمة في البيت، إذ يجعل السؤال الذي يتلو حرف الاستدراك تعليقًا مباشرًا وسريعًا - أشبه بالرفض - على التقرير الذي سبقه.

أما البيت الرابع فيأتي ليضع الأبيات الثلاثة السابقة "بين أقواس" إن صح التعبير، إذ يحوّلها إلى حوار ويردها إلى الماضي بالفعل "قلت"، ويؤذن بحركة جديدة تدب في تلك الرتابة التي لا معنى لها، والتي عبر عنها الشاعر بشتى أساليب التكرار، كما عبر عنها تعبيرًا صريحًا بالجمل الاستفهامية. ولكن لماذا اختار الشاعر "الرياح" ليوجه أسئلته إليها؟ إن الرياح لا تثبت في مكان، ولا تلمَس أو تمسَك. إنها يمكن أن تكون رمزًا للمراوغة أو رمزًا للتغير الدائم. فسؤالها، هي بالذات، عن "غاية" ما، يبدو سؤالا عبثيًّا محضًا. وكأن الشاعر يريد أن يقول إنه سألها هي لأنه رأى التغير والزوال في كل شيء، فإن كان ثمة غاية فإنها هي، رمز التغير والزوال، أحق موجود بأن يعرف هذه الغاية. والجواب عندها هو أن الحياة كلها لغز، والنهاية هي شطر هذا اللغز فحسب، بل شطره الأخير، فليسأل "ضمير الوجود" - أو الغيب الكائن في صميم الحياة - عن الشطر الأول: بداية الحياة.

الجمل في هذا القسم، كما رأينا، نوعان متعاقبان: جمل تقريرية اسمية، مخبر عنها بأفعال مضارعة تفيد التكرار؛ وجمل استفهامية تجيء تعقيبًا على الجمل الأولى، ولذلك تحذَف بعض أجزائها، ليركز الاهتمام على موضوع السؤال: من أين وإلى أين، بدء الحياة ونهايتها، البحث عن المصدر والغاية، أو بعبارة أخرى: البحث عن حقيقة الحياة. وهذا التساؤل الذي شغلت به الفلسفة منذ وجدت، لا يحل التناقض الوجداني الذي أومأ إليه العنوان، ولكنه يصعِّده إلى أفق فكري موضوعي. حتى نصل إلى البيت الأخير، الذي يحيل التساؤل الماضي كله إلى حوار بين الشاعر والرياح، حوار يائس لأن الشاعر وصل إلى الحدود النهائية للبحث، وكأنه سأل كل من يُتوقع منه أن يعطي جوابًا شافيًا، فلما لم يجد، راح يسأل من هو مثله حائر لا يستقر، من لا يسمع، ولا يجيب - إن أجاب - إلا بالصدى. وهكذا كان جواب الرياح سؤالا مماثلا: كيف البداية؟

هذا البيت الأخير من المقطع الأول إيذان بتحول التساؤل الميتافيزيقي إلى أزمة شخصية. فقد انتقل الحوار من الرياح إلى النفس، من الشبيه إلى الذات، وزادت سرعة الإيقاع، وتعاقبت الجمل بين أمر غير مجد (من ناحيته) واستفهام معجز (من ناحية الذات) تصل بينهما أفعال ماضية، اقتصاصية. وينتهي الحوار بهزيمة سريعة وانهيار كامل: "فتهافت كالهشيم على الأرض". ولكنه يستمر في الطلب مخاطبًا قلبه هذه المرة. لعل كلمة "القلب" أملتها هنا ضرورات صوتية، بدلا من كلمة "النفس"، ولكنها حقيقة أيضًا أن "القلب" في المعجم الشعري وفي الاستعمال اللغوي العادي على السواء، ألصق بأمور الوجدان. في حين أن "النفس" أقرب إلى "الفكر"؛ ويمكننا أن نقول أيضًا إن الإنسان يتحدث إلى "قلبه" في مناجاة حميمة، بينما يجادل "نفسه" وتجادله، وربما

خدعها أو خدعته، وربما تبادلا الاتهام، ولذلك نتحدث عن قرحة القلب، وجراح القلب، وقلما نقول قرحة النفس أو جراح النفس. ونقول سوّلت له نفسه أمرًا، ولا نقول سوّل له قلبه أمرًا، ونصف النفس بأنها لوّامة، أو أمّارة بالسوء، ولا نصف القلب بإحدى هاتين الصفتين، ولأحد فلاسفة العرب المعاصرين كتاب جعل عنوانه "خطرات نفس" ولو أنه سمّاه "خطرات قلب" لضحك منه الناس.

والشاعر إذ يسأل: "أين يا قلب رفشي؟" فهو لا يستفهم بل يهيب به أن يبحث عن هذه الأداة التي هي آلة من آلات الحياة، وكأنما تذكرها بعد إهمال ونسيان، ليجعلها آلة من آلات الموت. ثم يؤكد الإهابة بالأمر الصريح: "هاته"! وهنا يخيل إلينا أن الشاعر وصل إلى نهاية الطريق المسدود، إلى اليأس الكامل والتشاؤم الأسود. وهل هناك ما هو أقسى من أن يخط قبره ويدفن نفسه؟ ولكننا يجب ألا نخلط بين هذا المعنى وبخع النفس. فالشاعر لم يزد على أن قال إنه لا يجد ثمرة يمكن أن يجنيها من الاستمرار في الحياة. وهو إذ يحوّل آلة الحياة إلى آلة للموت، وإذ يحول موته إلى عمل يقوم به هو نفسه، يكاد يحوّل الموت (وليس بخع النفس) إلى عمل مقصود من أعمال الحياة.

هل يعني هذا أن التناقض قد حُلّ؟ لا، ليس بعد. نعم إن الحل يلوح في الأفق، ولكن من الصعب أن تقبله النفس. فالذي يحوّل الموت إلى فعل من أفعال الحياة، لا بد أن يكون إنسانًا شديد التعلق بالحياة. ولهذا فإن الحركة السريعة في المقطع الثاني تسلم إلى حركة أبطأ، حيث يناجي الشاعر قلبه، نادبًا حياته الآفلة. والجمل هنا كلها اسمية كما في الأبيات الثلاثة من المقطع الأول، لا نستثني إلا اسم فعل الأمر "هات" الذي يلتقطه الشاعر من نهاية المقطع السابق ويكرره هنا مرتين. والبيت الأول ينفرد من أبيات القصيدة كلها بأن جملتيه خبراهما اسميان (الظلام كثيف، وضباب الأسى منيخ). ومعلوم أن الخبر الاسمي يفيد الثبات والاستقرار. إذن فهذا هو الواقع الكالح الذي لا سبيل إلى زحزحته، ولكن الشاعر لا يستطيع أن يتقبله، فخواطره تشرد إلى الماضي وتقارنه بالحاضر: الماضي بلذاته المترعة والحاضر بلوعته وحرمانه. ولذلك فإن الجمل الاسمية التالية تأتي أخبارها أفعالا ماضية. أي أن تركيب الجمل في هذا المقطع يجمع بين الاسمية التي لاحظناها في المقطع الأول، و"المضي" الذي برز في المقطع الثاني. وهكذا تظهر حدة التقابل بين الحاضر والماضي، التي تؤكدها الجمل المتقابلة من حيث المعنى. ولكن العجيب أن الشاعر إذ ينادي قلبه، في نهاية هذا المقطع، آمرًا إياه مرة أخرى أن يأتيه بالرفش (ولعل القارئ عندما يصل إلى هذا البيت يكون قد نسي متعلق الضمير في "هاته" فلا تثير هذه الكلمة في ذهنه إلا معنى الطلب والإلحاح فيه) يعقب على ذلك بجملة اسمية أخرى مؤكدة بإن، ومبدوءة بضمير المتكلمين

(ولكن المقصود به هنا هو الشاعر وقلبه) ومخبر عنهما بخبرين: أحدهما اسمي "غريبان" كما في البيت الأول من هذا المقطع، والآخر فعلي "نصوغ الحياة فنًا شجيًا" كما في المقطع الأول. إن هذا البيت يبدو مليئًا بالمتناقضات: فكيف يطلب الشاعر رفشه ليخط ضريحه، وهو يقرر في الوقت نفسه أنه مشغول بأمر الحياة، يصوغها لحنًا شجيًا؟ وكيف يرضى عن الحياة فجأة بحيث يجعلها مادة فنه، بعد أن بدا من الأبيات الثلاثة السابقة أن كل ما يصله بها قد انقطع؟ والتناقض الثالث - ولعله الأعجب - هو التناقض بين هذا البيت والبيت الثاني من المقطع الأول. فمن العجيب حقًا أن الشدو مع العصافير للشمس، بينما ينفخ الربيع نايه، بدا هناك في سياق يشعر بالرتابة والبلاهه أيضًا، بينما بدا هذا الفعل نفسه هنا - في يقين الحرمان ولوعة الفقد - عملا جادًا، بل عظيم، كما تدل الكلمات الثلاث: نصوغ، فنًا، شجيًا. والكلمة الثانية منها على الخصوص جديرة بفضل تأمل. فقد كان الشاعر يستطيع أن يقول "لحنًا" دون أن يتغير الوزن أو تفسد الموسيقى، وكلمة لحن أدل على مراده إن كان مراده نظم الشعر. ولكنه آثر كلمة "فن" لأنها أدل على الجهد، فهي تؤكد المعنى الذي في الفعل "نصوغ". التناقض البادي إذن ليس إلا بداية الحل. لم تعد فكرة الموت تزعج شاعرنا، ما دام قادرًا على أن يخلّد الحياة بالفن. إن "الشدو مع العصافير" أي العيش في بلاهة الطبيعة شيء، وتحويل تجربة الحياة بكل ما فيها من أفراح وأتراح إلى غناء جميل يستثير المشاعر الإنسانية من مكامنها شيء آخر.

ومع ذلك فالأمر ليس بهذه البساطة. فالشاعر الذي يغني الحياة يظل مشدودًا إلى الحياة، لأن الحياة هي ينبوع فنه، ولو تخلص الشاعر من دوافع الحياة العادية لجف هذا الينبوع. والشاعر، وقد أحس جفاف ينبوع الحياة، يعود إلى تأمل معنى الحياة.

لقد رأى، وهو في نهاية الطريق المسدود، بصيص الأمل يلوح من جانبين: جانب الفعل، فهو لا يزال قادرًا عليه حتى وهو يموت (هات يا قلب رفشي... هاته علني أخط ضريحي). وجانب الفن، وهو النور الأقوى. فهو لم يعد وحيدًا: إن معه قلبه - وإن كانا غريبين في الدنيا - وهو يستطيع مع قلبه أن يمتلك الحياة، لأنه "يصوغها" بفنه. هنا فعل أيضًا، ولكنه ليس فعلا سلبيًا كالأول. وقد بقيت المشكلة هي: ماذا يستطيع هذا "الفعل الفني" حيال حياة خاوية؟

يمكننا القول إن هذا المقطع المتوسط يمثل التحول الأساسي في القصيدة. فالمقطع الرابع الذي يليه يناظر المقطع الأول ويناقضه. يناظره لأن أبياته تبدأ، كما في الأبيات الثلاثة الأولى من ذلك المقطع، بجمل فعلية مسندة إلى ضمير المتكلمين: قد رقصنا، وعدونا، وأكلنا، ونثرنا. ويناقضه في كل ما عدا ذلك، فالأفعال هنا ماضية، وهنا مضارعة، وضمير

المتكلمين هنا يشير إلى الشاعر وقلبه، في حين أنه هناك مبهم، ويفهم من السياق أنه يشير إلى البشر عامة. وإذا كانت رتابة الأفعال العادية قد دفعت الشاعر - هناك - إلى التساؤل عن معنى الحياة، فإن تجارب الماضي المكدسة بلا نظام (لاحظ كثرة العطف بين الجمل والمفردات) لم تنتج إلا الملل. لقد انصرف الشاعر عن التأمل الفلسفي في كنه الحياة، وهو الآن يتأمل حياته هو، حياته كتجربة شخصية، اختلطت فيها المسرات والآلام.

"ثم ماذا؟" - الاستفهام الوحيد في المقاطع الثلاثة الأخيرة. استفهام مبتسر، غير محدد، ولكنه بداية محددة للمقطع الختامي. وقفة أخيرة. والسياق يدل على أنه لا يستفهم الآن عن كنه الحياة أو مصير الكون، ولكنه يسأل نفسه عن مصيره الشخصي. ولذلك يأتي الجواب مختصرًا مبتسرًا كذلك: الجملة الثالثة الاسمية، والجملة ذات الخبر الاسمي في القصيدة كلها: "هذا أنا". وتتعاقب الجمل - يتداخل فيها الماضي والحاضر من خلال فعل الصيرورة، وتتكرر لفظة "الظلام" من المقطع الثالث، ولفظة "الدفن" من المقطع الثاني. ويعلن الشاعر أنه لم يعد يستطيع حتى أن يبكي حياته: حتى الفن نفسه لا أمل له فيه، ما دام الفن مستمدًّا من الحياة.

لقد أطال الشاعر الجملة بعد "صرتُ": فكل ما بعد ضمير الرفع أخبار لفعل الصيرورة حتى نهاية البيت الثاني. والبيت الثالث تملؤه جملة اسمية طويلة وبطيئة لفظًا ومعنى، وخبرها فعل مضارع كالفعلين السابقين، وقد سُبقت بواو الاستئناف أو الحال. ثم يأتي الفعل الوحيد الدال على المضيّ في هذا المقطع، متصدرًا جملة قصيرة قاطعة، وهو بمعناه وبوضعه يحدث انطباعًا قويًا بالانقضاء التام: "جف سحر الحياة". ولكن الحل ينبثق فجأة إذ يخاطب الشاعر قلبه - رفيق غربته - متحولا إلى الأمر المؤكَّد، ومرتبًا الأمر على ذلك الفشل المبكي:

"فهيا نجرب المـوت هيـًّا!"

لماذا لا يكون الموت أيضًا تجربة، بل تجربة أعظم من تلك التجارب الكثيرة التي قدمتها له الحياة ولم تعد تثير في نفسه إلا الملل؟ إن هذا الانحراف الواضح في العبارة هو الذي يكفل استقامة معنى القصيدة ككل: فالفعل "جرب" يصلح - لغويًا - لأن يقع على أي شيء إلا الموت: إن الإنسان قد يجرب نوعًا من الحلوى أو نوعًا من الدواء، أو يجرب حذاء أو رداء، أو يجرب صانعًا أو صديقًا، لأن "التجربة" في جميع هذه الأحوال تفيد خبرة تنفع صاحبها في الأحوال المماثلة، أما أن يجرِّب الموت؟ ولكن الشاعر الذي يحب الحياة يرتكب هذه المخالفة اللغوية ليقول لنفسه ثم للناس: إن حب الشاعر للحياة هو إحساس يعمر القلب،

قبل أن يكون لذة تُقضى، أو متاعًا يقتنى، وهو حي ما دام يمتلك قدرة الإحساس، وعندما "يحس" الموت، يكون الموت نفسه حياة.

ولننظر في المفردات بعد أن نظرنا في الجمل، وإن كان الفصل التام بينهما مستحيلا، بل وغير مرغوب فيه حتى إن كان ممكنًا. فشكل الجملة هو صورة من صور المعنى، وقد لا يتضح هذا المعنى بغير النظر في موقع كلمة معينة في الجملة. وقد لاحظنا أن التركيب الاستفهامي في "أين يا قلب رفشي؟" لا تظهر قيمته إلا حين نلاحظ الدلالة المزدوجة لكلمة "الرفش". كما لاحظنا أن قيمة الأمر الأخير - وهو الذي يرتكز عليه معنى القصيدة كلها - يرتكز بدوره على كلمة واحدة استعملت بطريقة غير مألوفة: "نجرّب". ولكن يبقى أن المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعًا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها. وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى "الحقول الدلالية" التي بيّنّا معناها فيما سبق. ومنها ما يرجع إلى تجربة نفسية معينة لا يعيها الشاعر أو الكاتب إلا وعيًا جزئيًا أو لا يعيها على الإطلاق كالعلاقة الفمية التي لاحظناها في قصائد ناجي.

نود أن نذكر أيضًا بأن تقسيم المفردات إلى حقيقة ومجاز هو نوع من التبسيط الذي يمكن أن يشوه فهمنا للشعر. فالشاعر لا يستعمل أي كلمة في معناها "الحقيقي" الخالص. إن لغة الشعر هي دائمًا لغة تصويرية. وما دام من المسلَّم به عند الجميع أن الشاعر يعتمد على "إيحاءات" الألفاظ أكثر من دلالاتها المباشرة، فيجب ألا ننسى أن هذه الإيحاءات تقع خارج منطقة الدلالة المباشرة (التي تسمى أيضًا بالمعنى الحقيقي للفظ) أو على الأقل عند حافتها. وهذا لا ينفي أن هناك صورًا تتميز داخل القطعة الأدبية، إما بغرابتها وإما بتفصيلها وإما بالإلحاح عليها، ولكن ثمة صورًا كثيرة أيضًا تدخل في النسيج اللغوي دخولا غير مميز، وقد يقال عن مثل هذه الصور إنها "باهتة" أو "قريبة"، ولكن ذلك لا يمنعنا من ملاحظة العلاقات بينها، وقيمة هذه العلاقات في القطعة الأدبية ككل (وخصوصًا عندما تكون القطعة على شيء من الطول).

ومعظم الصور في هذه القصيدة هي من النوع الثاني. ولذلك فإننا حين ننظر إلى العلاقات بين مفرداتها ندخل في هذه المفردات فئات شتى من الصور، منها ما هو على شيء من البروز (مثل قوله "نحن نتلو رؤية الكون للموت")، ومنها ما هو أقل بروزًا. والعلاقة التي تبدو لنا متصلة ونامية ومؤثرة في دلالة القصيدة ككل هي علاقة التضاد بين مجموعتين من المفردات: مجموعة تصور الفرح والبهجة ومتعة الحياة، ومجموعة تصور الحزن والشقاء والذبول والموت. المجموعة الأولى تغلب على المقطع الأول، والمجموعة الثانية تغلب

على المقطع الثاني، والمقطع الثالث يحتوي عليهما معًا في تقابل واضح. أما المقطع الرابع فيكدسهما ويخلطهما بطريقة تشكك في قيمة أي منهما. فعندما يقول الشاعر:

وعدَوْنا مع الليالي حفاةً   في شعاب الحياة حتى دمينا

لا ندري هل هذه المفردات كلها: العدو، الحفي، شعاب الحياة، وأخيرًا: الدم، دلائل على البهجة والاندفاع مع لذات الصبا أم على الألم والعناء الباطل، أم عليهما معًا، أم أن ظاهرها الفرح والمتعة وباطنها قدر لا بد من نفاذه؟ وكذلك قوله: "وشربنا الدموع حتى رُوِينا"، فقد يكون في الدموع راحة للمحزون، ولكنها لا تروي القلب الظمآن.

والمقطع الخامس والأخير تغلب فيه صور الحزن والذبول والموت، ولكنها تمهد أيضًا للانقلاب النهائي. فإذا كانت تجربة الحياة قد انقضت بلذاتها المشوبة بالألم، وانتهت إلى شيء مُضجر خال من أي إثارة، أفلا يمكن أن تكون تجربة الموت - بكل ما فيها من ألم - نوعًا من السعادة؟

فهذا التطور في العلاقة بين المفردات يسير جنبًا إلى جنب مع تطور الجمل، فيتعاونان في تصوير مراحل الصراع الذي يومئ إليه عنوان القصيدة: سعادة بلهاء (لها جاذبيتها، ولكن الشاعر لا يستطيع أن يطمئن إليها) - ذكرى حزينة - مقابلة مؤلمة بين ماضٍ حي وحاضر ميت - اختلاط النشوة بالألم - الموت أيضًا يمكن أن تكون له نشوته[1].

وقد يُعترض علينا بأننا، حين ننزع المفردات من سياقها، ونفترض أن لها أنواعًا من العلاقات، "من وراء الجمل"، إنما نشوِّه المعنى الكلِّي للقطعة. ويُحتَج علينا ببيت كهذا:

وكؤوس الغرام أترعها الفجرُ   ولكن تحطمت في يديا

فكيف نأخذ من "كؤوس الغرام التي أترعها الفجر" دلالة على متعة الحياة مع أن الشاعر يستدرك على الفور قائلا إن هذه الكؤوس تحطمت في يديه؟ وهذا منطق مقبول، ولكنه ليس منطق الشعر، بل ولا منطق الكلام العادي. فأي إنسان يذكر شيئًا أو شخصًا ما بأحب صفاته، ثم يثني بحكم قاسٍ عليه، إنما يعبر عن حبه له بطريقة ملتفة. والعكس صحيح أيضًا. ولعلك

(1) لعل الشذوذ الذي يظهر في قافيتي المقطعين الثاني والخامس (بالنسبة إلى سائر المقاطع) أن يكون مسايرًا لتطور القصيدة كذلك. أي أنهما علامتان مميزتان تضافان إلى العلامات اللغوية المميزة الأخرى. فقد لاحظنا أن المقطع الثاني يصور بدء التحول من تساؤل ميتافيزيقي إلى أزمة شخصية (وهكذا بنيت القافية على حرفين متقاربين ومتخالفين)، في حين أن المقطع الخامس يعبر عن الخروج من الأزمة بنوع من الحل (ولذلك بنيت القافية على حرفين، لكل بيتين متواليين حرف).

تذكر الآن كثيرًا من الفكاهات التي تدور حول هذا المعنى، ولكنها لا تصلح لذكرها في هذا المقام، ولذلك نكتفي بأن نسمعك هذا البيت:

أنت كالكلب في حفاظك للودّ وكالتيس في قراع الخطوب

ونعتذر إليك إن غضبت، ونبرئ أنفسنا من تهمة هجائك، فهذا البيت مديح خالص، ثم إننا لم نذكره إلا لنجتزئ به عن كثير من الفكاهات الخبيثة، عساه يثبت لك أن كل العبارات التي وردت في هذه القصيدة عن سحر الحياة ولهوها ومتعتها تعبر تعبيرًا صادقًا عن نفسية الشاعر، كتلك التي تعبر عن يأسه من الحياة وترحيبه بالموت.

ولكننا نعترف لك بأننا تجاوزنا - بعض الشيء - حدود المعنى الذي دلّت عليه الجملة الأخيرة في القصيدة "هيا نجرب الموت هيا". فالإشارة إلى الموت على أنه تجربة جديدة، تستحق أن نجرّب، معنى أقل إيجابية من الزعم بأن هذه التجربة تنطوي على شيء من النشوة. ولكننا غالينا في هذا المعنى معتمدين على قصيدة أخرى للشاعر، وهي القصيدة التي نوردها عليك الآن.

الفصل الحادي عشر

الصباح الجديد

أبو القاسم الشابي

اسكني يا جراحْ	واسكتي يا شجونْ
مات عهد النواحْ	وزمان الجنونْ
وأطلّ الصباحْ	من وراء القرونْ
في فجاج الحياة	قد دفنت الألمْ
ونثرتُ الدموعْ	لرياح العدمْ
واتخذت الحياة	معزفًا للنغمْ
أتغنّى عليه	في رحاب الزمانْ
وأذبت الأسى	في جمال الوجودْ
ودحوت الفؤاد	واحة للنشيد
والضيا والظلالْ	والشذا والورود
والهوى والشبابْ	والمنى والحنان
اسكني يا جراح	واسكتي يا شجون
مات عهد النواح	وزمان الجنون
وأطل الصباح	من وراء القرون
في فؤادي الرحيبْ	معبدٌ للجمالْ
شيَّدته الحياة	بالرؤى والخيالْ

فتلوت الصلاة
في خشوع الظلال...
وحرقت البخور...
وأضأت الشموع...
إن سحر الحياة
خالد لا يزول
فعلام الشكاة
من ظلام يحول
ثم يأتي الصباح
وتمر الفصول؟
سوف يأتي ربيعْ
إن تقضّى ربيع
اسكني يا جراحْ
واسكتي يا شجون
مات عهد النواح
وزمان الجنون
وأطل الصباح
من وراء القرون
من وراء الظلامْ
وهدير المياهْ
قد دعاني الصباحْ
وربيع الحياةْ
يا له من دعاءْ
هز قلبي صداه
لم يعد لي بقاء
فوق هذي البقاع
الوداع الوداع!
يا جبال الهموم
يا هضاب الأسى!
يا فجاج الجحيم!
قد جرى زورقي
في الخضمِّ العظيم
ونشرت القلاع...
فالوداع! الوداع!

لا نقطع بأن قصيدة "الصباح الجديد" كتبت بعد "في ظل وادي الموت" ولكننا نستطيع أن نقطع بأنها تعبر عن حالة نفسية أكثر توازنًا، وإن كانت قد انطلقت من نفس البؤرة الشعرية: بؤرة الصراع بين حب الحياة وتقبل الموت. وأول دليل يشير إلى ذلك هو عنوانها الذي يوحي بالتفاؤل والفرحة. ولو لم نكن قد قرأنا القصيدة السابقة، لكان من الجائز أن نظل نتساءل عن هذا الصباح الجديد ما هو، إلى أن ينكشف لنا معناه شيئًا فشيئًا خلال القصيدة.

ثم إننا لا بد أن نلاحظ - ربما من القراءة الأولى - إحكام البناء الموسيقي ومناسبته لاستقبال صباح جديد. فالوزن هنا هو مشطور المتدارك، وهو وزن نشيط يكاد يكون مرحًا، ومن هنا تسميته بالمتدارك، وركض الخيل. وشطره يزيده خفة. والشاعر يلتزم في القصيدة

كلها، على مألوف عادته في بناء القصيدة على وزن واحد، مع تنويع قوافيه - على مألوف عادته أيضًا - وزيادة حرف ساكن في آخره (فاعلان - وهو التذييل في اصطلاح العروضيين) في جميع مقاطع القصيدة إلا واحدًا. فهذا الوزن يختلف عن وزن الخفيف، الحالم، الساهم، الذي بنيت عليه القصيدة السابقة. أما طريقة التقفية فتتبع النموذج الآتي:

1 - مقطع افتتاحي، يردد بعد كل مقطعين، وهو مكون من ثلاثة أبيات بنيت على قافيتين للأشطر الأولى والثانية.

2 - مقطعان رباعيان، بني كل منهما على قافية واحدة في نهايات الأبيات الثلاثة الأولى، واشتركا في قافية البيت الرابع.

ويتكرر هذا النموذج ثلاث مرات بعدد أبيات المقطع المكرر. وهذا الإحكام في نظام الوزن والقافية يسمح لنا بأن نقيسه على نماذج التأليف الموسيقي، فندعي أن القصيدة مؤلّفة من ثلاث "حركات"، نحاول وصف كل واحدة منها، والبحث عما بينها من علاقات. ولكننا نتوسع في الاصطلاحات الموسيقية فلا نستخدمها للدلالة على العلاقات الصوتية فحسب، بل على العلاقات المعنوية كذلك.

إن تكرار هذا النموذج، بدقة تامة، يوحي بسيطرة الشاعر على انفعالاته، بخلاف ما لاحظناه في القصيدة السابقة. ولتكرار المقطع الافتتاحي بالذات دلالة خاصة، فهو يمنح القصيدة نوعًا من الثبات، وكأن هناك فكرة يلجأ إليها الشاعر باستمرار، ويستمد منها القول - على عكس ما لاحظناه في القصيدة السابقة من أنها مبنية على الصراع والحركة. ولكي تتضح المقارنة بين القصيدتين، يحسن بنا أن نعود إلى النظام الذي اتبعناه في تحليل القصيدة السابقة، فنبدأ ببناء الجمل، ثم نثني بالصور والمفردات.

لعل أول ما يلاحظ هو خلو القصيدة من الجمل الاستفهامية، عدا جملة واحدة وردت في المقطع السادس (بين سمات أخرى تميز بها هذا المقطع):

فعلام الشكاة | من ظلام يحول
ثم يأتي الصباح | وتمر الفصول؟

والاستفهام هنا خرج عن معناه - كما يقول البلاغيون - إلى الإنكار. وخلو القصيدة من الجمل الاستفهامية يعني أنها لا تعبر عن تساؤل، ولا تحكي حوارًا. والنسق الغالب على جملها هو الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي. وكون الفعل ماضيًا يفيد تحقق وقوعه، كما يقول البلاغيون، وتقديمه يفيد الاهتمام، وكل ذلك يدل على يقين بأن التغير المرتقب

قد حدث فعلا، وهو ما يعبر عنه البيت الأول في المقطع المكرر، وقد بني على فعلَي أمر، متجانسين لفظًا ومعنى:

اسكني يا جراحْ   واسكتي يا شجونْ

ولكن إذا كان التغير قد حدث، إذا كانت جراح الشاعر قد هدأت، وشجونه قد كفت عن الشكوى، فلماذا يتكرر أمره لها بالسكون والسكوت؟ أليست الحقيقة هي أن الشاعر يتماسك ويتجلّد، ويروض جراحه على السكون، وأحزانه على الصمت؟ لنعد إلى ذلك المقطع السادس المتميز:

إن سحر الحياةْ   خالد لا يزولْ
فعلام الشكاةْ   من ظلام يحولْ
ثم يأتي الصباح   وتمر الفصولْ؟
سوف يأتي ربيعْ   إن تقضّى ربيع

هناك أولا هذه الجملة الاسمية، ذات الخبر الاسمي، والمؤكدة بإن، كما أن خبرها أكد بخبر ثانٍ يماثله في المعنى، ويقاربه في الصيغة، لأنه فعل مضارع، والفعل المضارع إنما سمّي مضارعًا لأنه ضارع الاسم. وهذه إحدى السمات اللغوية التي تميز بها هذا المقطع عن سائر مقاطع القصيدة (فليس في القصيدة إلا جملة اسمية واحدة غير هذه، وقد جاءت في أول المقطع الخامس: "في فؤادي الرحيب معبد للجمال". وتأكيد أن سحر الحياة خالد لا يزول، يعني أن ثمة ترددًا في قبول هذه القضية، فمن ذلك المتردد؟ من المخاطب بهذه الجملة؟ لا بد أن يكون هو تلك الجراح وتلك الشجون، فمع أننا لا نسمع لها صوتًا، فلا شك أن الشاعر يسمع همسها. ومع أنه يأمرها أن تسكن وتسكت، فهو يعاملها برفق، ويلومها لومًا هينًا، يشبه العتاب، مستخدمًا أسلوب الاستفهام الإنكاري. ثم يعقب محاولا أن يبعث في نفسها الاطمئنان إلى المستقبل. ولذلك تتعاقب أفعال مضارعة أربعة: يحول، يأتي، تمر، يأتي، وقد سبقت الأخيرة بحرف استقبال (لم يرد الفعل المضارع إلا مرة واحدة قبل ذلك، وذلك في آخر المقطع الثاني، وموقعه جملة وصفية في سياق إحدى الجمل المبدوءة بالفعل الماضي).

وينبغي أن نلاحظ السمات اللغوية التي يتميز بها المقطع الأخير من حيث بناء الجملة، فهذا المقطع قد بني معظمه على أشباه جمل: لعل النحاة يحبون أن يعربوا كلمة "الوداع" على أنها مفعول به لفعل محذوف، أو على أنها مصدر نائب عن فعله، ولكن الإعراب لا يعنينا كثيرًا، ما دام الواقع اللغوي هو أنها كلمة مفردة تؤدي معنى كاملا. وكل الكلمات

التي من هذا النوع تتميز بطابعها الانفعالي، أما هذه الكلمة بالذات فلا شك أنها ذات شحنة انفعالية عالية. وقد تكررت أربع مرات في هذا المقطع دون غيره. أما المنادى فهو شبه جملة باتفاق، لأنه غير داخل في إسناده، وهذا يعني أيضًا أنه صياح انفعالي لا يثبت شيئًا. ولا يبقى من المقطع بعد هذه الصيحات إلا ثلاثة أشطر جرت على نسق الجملة المتبع في القصيدة كلها، ولكن مع زيادة مهمة لم تكرر كثيرًا وهي حرف التحقيق "قد"، فكأن هذا المقطع الأخير جاء شطره الأكبر وداعًا وشطره الأصغر تلبية. وكلاهما ينطوي على تناقض: فالوداع إنما يكون لحبيب، فما باله يودِّع هذه الأشياء التي ينبغي أن يكون الإنسان سعيدًا بفراقها؟ والتلبية تكون - عادة - طلبًا للأمن في رحاب طاهرة، وها هو ذا يلبي منطلقًا في رحلة محفوفة بالمخاطر.

إن صراع الموت والحياة في قلب الشاعر لم ينته، ولكنه استطاع أن يسيطر عليه فقط. فهو يودع الحياة مخفيًا حنينه، مظهرًا ارتياحه، ويستقبل الموت فرحًا بهذا الصباح الجديد، ولو أنه لا يعلم ماذا وراء الرحلة البعيدة.

والجمع بين هذه المتناقضات شيء لا يستطيعه إلا الشعر، ولا يدركه إلا من يحسن فهم أدوات الشاعر. وقد كان مما لاحظته - وأنا أقرأ هذه القصيدة مع طلابي - أن معظمهم لا يتردد في القول بأنها قصيدة متشائمة أو حزينة. والواقع أن الشاعر يحشد في المقطعين الأولين على الخصوص عددًا من الأسماء والأفعال التي تشير إلى الحزن والفجيعة والموت، يكاد يُغرق في تياره كلمات الصباح والغناء والنغم. وكنت إذا رددتهم إلى العنوان "الصباح الجديد" وما يوحيه الصباح من معاني التفاؤل والبِشر وتجدد الحياة شكُّوا لحظة، دون أن يجدوا من السهل عليهم قبول تفسير آخر. وهنا أدركت أن لدى الشاعر نوعًا من التلاعب بمعاني الجمل لم أصادف نظيره عند غيره، وأستطيع أن أسمِّيه "سلب السلب". وأعني به أمرًا سلبيًا ما يُسند إلى أمر سلبي آخر أو يوقع عليه، ومحصلة هذه العلاقة - منطقيًا - أمر إيجابي، ولكن إيحاء العبارة يوهم تأكيد السلبية. فعندما يقول الشابي: "مات عهد النواح" يثير الفعل "مات" ارتباطاته المؤلمة، وكذلك المصدر "النواح"، قبل أن يربط السامع أو القارئ بينهما ليستنتج أن موت عهد النواح يعني انقضاءه، ومن ثم احتمال أن يكون العهد الجديد سارًا. وأنت تدرك أنه جاء بهذا التعبير، الذي يناقض ظاهرُه باطنَه، عن قصد، لأن شاعرًا آخر كان يمكن أن يقول - بل على الأرجح أنه كان يقول: "راح عهد النواح". وترى الأسلوب نفسه، بصورة أكثر تعقيدًا في قوله: "في فجاج الردى قد دفنت الألم" فكلمات "الردى" و"دفنت" و"الألم" كلها كلمات ذات معانٍ سلبية، تتردد في النفس أصداؤها الحزينة قبل أن تترجمها بأنه تخلص من آلامه. وقد عمد الشاعر إلى التركيب نفسه في البيت التالي: "ونثرت الدموع

لرياح العدم"، ثم - بصورة أخف - في قوله "وأذبت الأسى". ولا يبدو لنا هذا التركيب - عند التأمل - مجرد حيلة لغوية أو لغز عقلي بل تعبيرًا دقيقًا عن حالة نفسية: فالشاعر لم يصل إلى نوع من الرضا والاطمئنان - يكاد يشبه السعادة - إلا بمضاعفة الشقاء، أو التعمق في الشقاء. لقد ناح على نفسه لما توقّعه من قرب موته، إلى أن تبين أن النواح لم تعد له قيمة ولا معنى، فكف عنه. وآلمته فكرة الموت، إلى أن أدرك أن الألم نفسه ينقضي، يموت وينسى، فآثر أن يهيل عليه التراب بيديه. وبكى حين لاحت له فكرة العدم الذي يوشك أن يصير إليه، ولكنه أدرك أن العدم مصير كل شيء؛ أن ثمة "رياحًا" عدمية تذرو كل ما في الكون، فرمى إليها دموعه.

بناء على هذه الملاحظة يمكننا أن نقول إن القصيدة كلها ليس فيها جملة واحدة تحمل معنى الضجر أو الألم، أو حتى الاستسلام. ولكن ليس معنى هذا أيضًا أنها تعبر عن تفاؤل ساذج، أو عن هدوء فلسفي. فلا هذا ولا ذاك. إن هذا الأسلوب الذي ينفي الألم، لا يزال مشبعًا بالألم، وإذا كنا نجده مكررًا ضمن المقطع الثلاثي الذي يتردد طوال القصيدة، فمعنى ذلك أنه نغم ثابت في القصيدة كلها، كما أن تحقق الوقوع من خلال التعبير بالأفعال الماضية نغم ثابت آخر. إلا أن بين النغمين فرقًا مهمًا: ففكرة اللحن الأول - الانتصار على الألم بالتعمق فيه - هي أشبه ببداية قوية لافتة لقطعة موسيقية ذات ثلاث حركات، تتبعها ضربات متتابعة سريعة الإيقاع، ناشئة من تكرر العطف بالواو ولا سيما في المقطع الثالث؛ ولكنها ترتد إلى خلفية المعزوفة في الحركتين الثانية والثالثة مذكرة بوجودها فحسب. أما اللحن الآخر الثابت - تحقق الوقوع - فمستمر في المعزوفة كلها، وإن اختلفت سرعة إيقاعه من حركة إلى حركة. فبعد الإيقاع السريع في الحركة الأولى (لاحظ أن المقطع الثاني في هذا القسم هو المقطع الوحيد الذي لم تذيَّل قافيته) يأتي مقطع بطيء الإيقاع نسبيًا، فهو المقطع الوحيد الذي وردت فيه "إن" الثقيلة، وظهرت الأفعال المضارعة بكثرة لافتة، واحتوى على جملة استفهامية طويلة. أما الحركة الثالثة فهي أشد سرعة من الأولى، وذلك بفضل أشباه الجمل التي غلبت على المقطع الأخير.

ولندع بناء الجمل لننظر في الصور والمفردات. وفي هذه القصيدة بالذات تظهر قيمة الحقول الدلالية التي تربط بين المفردات والصور المتناثرة في القصيدة بصرف النظر عن وظائفها في جملها. فبفضل تركيب "سلب السلب" استطاع الشاعر أن يشيع في القصيدة جو الكآبة والألم الذي تخلو منه معاني الجمل في الحقيقة. وهذه الملاحظة تدعونا إلى العودة إلى النموذج الموسيقي مرة أخرى. فبفضل استخدام تأثيرين مختلفين: أحدهما يرجع إلى الجمل والآخر يرجع إلى المفردات، استطاع الشاعر أن يبني لحنه الأساسي الذي سمَّيناه

"تحقق الوقوع" بناءً مركبًا، كما في أنواع التأليف الموسيقي التي توصف بأنها "بوليفونية". ويظهر هذا البناء المركب في الحركتين الأولى والثانية (وعلى الخصوص المقطعين الثاني والأخير)، أما في الحركة الثانية فلا يتجاوز المقطع المكرر. فكأن البوليفونية تجتمع في هذه القصيدة مع سرعة الإيقاع. ولذلك نجد الإيقاع البطيء في الحركة الوسطى مقترنًا ببساطة اللحن وبهجته. فالمقطع الأول في هذه الحركة الوسطى (بعد المقطع المكرر) مشغول بصورة واحدة عنقودية، وهذا يعطيها لينًا في الشكل يتفق مع جو الخشوع والرضى الذي يسيطر عليها. إن معاني العبادة ترتبط بما بعد الموت، ولكن الشاعر يربطها بالحياة. فهل هذا لأنه عاشق لملذات الحياة؟ إنه عاشق للجمال، والجمال عنده شيء روحاني يُنشد "بالرؤى والخيال"، وهو لذلك لا يجد صعوبة في أن يُقرنه بالعبادة، كما قرنه من قبل (في المقطع الثالث) بالغناء. ليست هناك حياة وموت، وإنما هناك حياة ولا حياة. الحياة هي الجمال الروحاني، وسحرها خالد لا يزول، متجدد أبدًا، ربيعًا بعد ربيع. عهد النواح، وزمان الجنون، هو العهد الذي لم يكن يدرك فيه هذه الحقيقة. وإدراكها هو الذي يملأ هذه الحركة الثانية بالبهجة، وانتظار الصباح الجديد هو الذي يجعله مستوفزًا قلقًا، فتجيء الحركة الثالثة (ولا سيما مقطع الختام) سريعة الإيقاع، مكدسة الصور، وقد تعانقت النغمتان - نغمة البهجة ونغمة الأسى - وازدادت شدتهما. فهو هنا "يودّع"، لا يدفن الألم ولا ينثر الدموع لرياح العدم كما في الحركة الأولى. إنه يودّع حياة أقل جمالا ليستقبل حياة أكثر جمالا: و"جبال الهموم" و"ضباب الأسى" و"فجاج الجحيم" هي أشد أشياء هذه الحياة التي يودعها. وربما كان الأسى جميلا، لأنه استطاع أن يذيبه في جمال الوجود (المقطع الثالث)، ولكن "جبال الهموم" و"فجاج الجحيم" ترمز - في أغلب الظن - إلى "اللاحياة" التي تشوه جمال هذه الحياة. وربما كان التمييز بين "حياة" و"لا حياة" - وهو تمييز جوهري في رؤية الشابي للوجود - معنى بعيدًا لهذه القصيدة. ولكن الشابي عبر عنه، بصورة أقل خفاء، في القصيدة التالية.



الفصل الثاني عشر

من أغاني الرعاة

أبو القاسم الشابي

أقبل الصبح يغني للحياة الناعسة
والربى تحلم في ظل الغصون المائسة
والصَّبا تُرقِص أوراق الزهور اليابسة
وتهادى النور في تلك الفجاج الدامسة
أقبل الصبح جميلًا يملأ الأفق بهاهْ
فتمطَّى الزهر والطير وأمواج المياهْ
قد أفاق العالم الحيُّ، وغنّى للحياةْ
فأفيقي يا خرافي، وهلمِّي يا شياهْ
واتبعيني يا شياهي بين أسراب الطيورْ
واملئي الوادي ثُغَاء، ومراحا وحبورْ
واسمعي همس السواقي، وانشقي عطر الزهور
وانظري الوادي، يغشيه الضباب المستنير
واقطفي من كلأ الأرض ومرعاها الجديدْ
واسمعي شبَّابتي تشدو، بمعسول النشيد

نغمٌ يصعد من قلبي، كأنفاس الورود
ثم يسمو طائرًا، كالبلبل الشادي السعيد
وإذا جئنا إلى الغاب، وغطّانا الشجرْ
فاقطفي ما شئت من عشبٍ، وزهر وثمرْ
أرضعته الشمس بالضوء وغذّاه القمر
وارتوى من قطرات الطل، في وقت السحر
وامرحي ما شئت في الوديان، أو فوق التلالْ
واربضي في ظلها الوارفِ إن خفت الكلالْ
وامضغي الأعشاب، والأفكار في صمت الظلالْ
واسمعي الريح تغني، في شماريخ الجبالْ
إن في الغاب أزاهيرًا، وأعشابا عذابْ
ينشد النحل حواليها، أهازيجا طرابْ
لم تدنّس عطرها الطاهر أنفاس الذئاب
لا ولا طاف بها الثعلبُ في بعض الصحابْ!
وشذًا حلوًا وسحرًا وسلامًا، وظلالْ
ونسيمًا ساحر الخطوة، موفور الدلالْ
وغصونا يرقص النور عليها، والجمال
واخضرارًا أبديًا، ليس تمحوه الليالْ
لن تملّي يا خرافي، في حمى الغاب الظليلْ
فزمان الغاب، طفلٌ، لاعب، عذب، جميلْ
وزمان الناس، شيخ، عابسُ الوجه، ثقيلْ
يتمشّى في ملال، فوق هاتيك السهولْ
لك في الغابات مرعاك ومسعاك الجميل

ولــي الإنــشــاد والــعــزف إلــى وقــت الأصــيــل
فــإذا طــالــت ظــلال الــكــلأ، الــغــضّ، الضئيل
فهلمي نــرجــع الــســعــي إلــى الــحــيّ النبيل

المدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها. هذا مبدأ لا يختلف حوله أي من الدارسين الأسلوبيين. ولكن هذا المبدأ لا يقول شيئًا مهمًّا من الناحية العملية. فأنا لا أدري، أمام أي قصيدة، من أين آتي لغتها: آتيها من جهة اختيار المفردات أو الجمل؟ وعلى أي أساس أصنف المفردات أو الجمل؟ وهل يجب عليّ أن أحصيها لأعرف نسبة كل نوع إلى الأنواع الأخرى؟ وما النتيجة التي أطمع في الوصول إليها من وراء هذا المجهود، وهو مجهود شاق ولا سيما إذا طالت القصيدة؟

لقد حللنا حتى الآن خمس قصائد، ولم تكن طريقة التحليل واحدة بين أي اثنتين منها، ولكننا كنا ـ في أغلب الأحوال ـ نعنى بالأجزاء المميزة من القصيدة، إما بحكم موضعها، كالعنوان أو المطلع، وإما بحكم اختلافها عما يقال عادة في مثل مناسبتها، وإما بحكم مخالفتها للنسق المتبع داخل القصيدة نفسها. وكثيرًا ما كنا نجمع بين عدد من هذه الاعتبارات لأن اتباع واحد منها قد لا يكون كافيًا لاكتشاف ما نسميه بؤرة القصيدة، أو دلالتها العميقة. والمهم دائمًا هو البدء بأبرز السمات اللغوية عساها تضعنا على أول الطريق الصحيح لفهم أسلوبيّ للقصيدة.

والسمة التي تبدو لنا أكثر تميزًا في هذه القصيدة هي مخاطبة الشاعر لشياهه، بحيث يصح القول إنها بنيت على هذا الخطاب، فهي تشغل ستة مقاطع كاملة، أي أكثر من نصف القصيدة كلها (من المقطع الثالث إلى السادس، ثم المقطعين التاسع والعاشر). فإذا تركنا الموضوع الشعري، وهو وصف الطبيعة البكر، على أنه من الموضوعات المطروقة في الشعر الوجداني، بل إذا تركنا تحدث الشاعر بلسان الراعي على أنه تقليد في الشعر الأوربي ربما يكون الشاعر قد سمع به، فسيبقى أن القصيدة الرعوية لا يلزم أن تعتمد اعتمادًا أساسيًا على مخاطبة الشياه. ولكي تبدأ القصيدة في التكشف لنا، ينبغي أن نسأل: كيف يخاطب هذا الراعي شياهه؟

فنلاحظ أن هناك نسقًا متبعًا، لا يكاد يتخلف، في المقاطع الأربعة الأولى (من الثالث إلى السادس). فالراعي يأمر شياهه أن تمتع نفسها بكل ما يتيحه لها الغاب من مسرات. أي أن الجملة تتكون من فعل أمر، فاعله ياء المخاطبة وهي الشياه، ومفعوله أو متعلقه شيء مما يحتويه الغاب. وهذا النسق معناه أن الشاعر يُحدِث وحدة ذات أطراف ثلاثة: الشاعر

والشياه والطبيعة. وهذا الارتباط الثلاثي يمكن أن يدل على أن للشياه في هذه القصيدة وظيفة الواسطة بين الشاعر والطبيعة. ويتأكد هذا المعنى عندما نلاحظ أن بعض الأفعال التي تؤمر الشياه بها هي في الواقع أفعال الشاعر نفسه، مثل قوله:

واسمعي همس السواقي، وانْشقي عطر الزهور
وانظري الوادي، يغشّيه الضباب المستنير

وهو يشاطرها فعلا واحدًا في هذا البيت:

وامضغي الأعشاب، والأفكار في صمت الظلال

ولكنها تستطيع أن تفعل أفعالا كثيرة لا يستطيعها هو: تستطيع أن تملأ الوادي ثغاءً ومرحًا وحبورًا، وتستطيع أن تقطف من كلأ الأرض ومرعاها الجديد، وتستطيع أن تمرح ما شاءت في الوديان أو فوق التلال. إذن هي أقرب منه إلى حياة الغاب. وحياة الغاب هي الحياة، كما يقول في المقطع الثاني:

قد أفاق العالم الحي: وغنى للحياه

ولكن هناك بيتًا واحدًا يأمرها فيه أن تتجه إليه بدلا من الطبيعة:

واسمعي شبابتي تشدو بمعسول النشيد

ونلاحظ فيه وصف النشيد بأنه "معسول" كأنه ذلك العشب الطيب، أي أن الشاعر يدخل نفسه في زمرة الطبيعة، ويستطرد واصفًا نشيده:

نغم يصعد من قلبي، كأنفاس الورود
ثم يسمو طائرا، كالبلبل الشادي السعيد

فهذه الصورة تجمع كل ما في الطبيعة: طعم العشب الجديد، وشذا الورد، وغناء البلبل. علاقته بالطبيعة إذن - أو بالحياة عمومًا - هي علاقة الفنان: لا ينال من لذاتها إلا القليل، ولكنه يحياها في لذات الآخرين، ويجمع شتاتها ويعيد صياغتها بفنه. وهو يعبر عن هذا المعنى تعبيرًا مباشرًا في المقطع الأخير:

لك في الغابات مرعاك ومسعاك الجميل
ولي الإنشاد والعزف إلى وقت الأصيل

العلاقة بين الشاعر والغاب إذن، تعني العلاقة بينه وبين الحياة. فهو يستمد فنه من

الحياة، ويعيده إليها. والمقطعان الأولان، وكذلك المقطعان السابع والثامن، يجمعان صور الطبيعة في حقل دلالي خاص، يشير إلى معنى مركزي: أن الحياة فن وجمال. على أن بين المقطعين الأول والثاني من ناحية، والمقطعين السابع والثامن من ناحية أخرى، بعض الفرق. فالأولان يشيران إلى معنى "الحياة" فحسب، أو على الأصح: الحياة بالنسبة إلى عالم هيولاني، لا يوصف بحياة أو لا حياة. ومن ثم فهي دعوة إلى الشاعر كي يشارك بشياهه (أو من خلال شياهه) في يقظة الحياة ويغنيها بفنه. أما الأخيران فيؤكدان معنى الحياة في مقابل "اللا حياة" أو الجمال في مقابل القبح؛ ومن ثم يسلمان إلى مقطعي الختام، حيث يلتقي الخطان الأساسيان في القصيدة: الحياة/ الفن؛ والحياة/ اللا حياة.

ففي المقطعين الأول والثاني تتكرر كلمة "الحياة" بمشتقاتها ثلاث مرات، ويتكرر "الزهر" ثلاث مرات، ويتكرر الفعل "غنّى" مرتين، و"الصبح" مرتين، ومن واديه "النور" و"البهاء". وتتحرك عناصر الطبيعة كلها حركة لطيفة متناغمة: فالصبح يقبل، ويغني، والنور يتهادى، والربى تحلم، والزهور تميس، والصبا ترقص، والزهر والطير والأمواج تتمطّى، والعالم الحيّ كله يغني للحياة. والتكرار في هذه الجملة الأخيرة ليس مجرد "جناس أو اشتقاق" لفظي، ولكنه يؤدي معنى لا يمكن أداؤه بتعبير آخر: فالحياة تغني لنفسها والعالم فرح لذاته.

والصور في المقاطع 3-6 تجمع بين الراعي والشياه والطبيعة في أفعال متشابهة ومنسجمة. فالشياه وراعيها يسمعان غناء الطبيعة (همس السواقي وغناء الريح) ويُسمعانها غناءهما (الشياه تملأ الوادي ثغاء، وأنغام الراعي تطير في الفضاء شادية كالبلبل)، وهي تنشق عطر الزهر، ونغمه يصعد من قلبه كأنفاس الورود، والشياه تتغذى بالعشب والزهر والثمر، التي تغذت بضوء الشمس والقمر، وهي تمضغ الأفكار مع الأعشاب، مثلما تحلم الربى.

أما المقطعان السابع والثامن فيجمعان تنويعات على الأفكار السابقة وعناصر جديدة. هناك تنويعات على فكرة الغناء (ينشد النحل... أهازيجًا طراب)، وفكرة الرقص (نسيم ساحر الخطوة، وغصون يرقص عليها النور والظلال). والشابي يعمد إلى طريقته المألوفة في حشد المفردات مستخدمًا واو العطف (إن في الغاب أزاهيرًا وأعشابًا عذاب)، و(شذا حلوًا وسحرًا وسلامًا وظلال). ولكن هناك أيضًا هذين العنصرين الجديدين: ذكرى "اللاحياة": (أنفاس الذئاب، الثعلب وصحابه)، وهي مجرد ذكرى يحرص الشاعر على نفيها من عالم الغاب الطاهر، ثم هناك لتأكيد لأبدية الجمال في ذلك العالم الأخضر.

وكأن الشاعر يقول: إن جمال الحياة عظيم وخالد، لا يمكن أن يدنسه تسلل "اللاحياة" إلى أكنافها الخضر المزدهرة. وفي المقطع قبل الأخير يجمع الشاعر صفات الحياة واللاحياة

في هاتين الصورتين المتقابلتين:

فزمان الغاب، طفلٌ، لاعب، عذب، جميل

وزمان الناس، شيخ، عابسُ الوجه، ثقيل

يتمشّى في ملال، فوق هاتيك السهول

والتشخيص في الصورتين يدل على حضور فاعل ومتجسد في ذهن الشاعر لمعنيين مجردين، وهما اللذان يسميهما "زمان الغاب" و"زمان الناس". وهذه التسمية تلفت النظر من وجهين: اختيار كلمة "زمان" (التي تدل في الاستعمال العادي على معنى الوقت، كما تقول: الزمن الماضي، والزمن المستقبل، وزمن الحرب، وزمن السلم) مع إضافتهما لثابتين: الغاب والناس. وهذا يوحي بأنه لا يريد بها هذا المعنى العادي، بل معنى فلسفيًا قريبا من فكرة الوجود (ولعل كلمة الزمان تختص بهذا المعنى دون الزمن". فالزمان هنا لا يتغير: زمان الغاب (= الطبيعة، الجمال، الفن) طفل أبدًا؛ وزمان الناس (= الهم، القبح، الملل) شيخ أبدًا. الحياة أبديه، واللا حياة أبديه أيضًا.

ولا بد أن تستوقف نظرنا إضافة هذا الزمان الشيخ إلى "الناس". فهل "الناس" هم الذين ينفثون اللاحياة في الحياة؟ هل هم "الذئاب" و"الثعالب" التي تحاول أن تفسد جمال الحياة؟ ولعل حيرتنا تزداد حين نقرأ البيت الأخير في القصيدة: (فهلمي نرجع السعي إلى الحي النبيل) - فهل أقحم الشاعر هذه الصفة الأخيرة كنوع من المجاملة الاجتماعية لمضيفيه الذين أشار إليهم ناشر الديوان؟ قد يكون لهذا التعليل نصيب من الصحة، ولكن الأصح في نظري هو أن "الناس" و"الحي" لهما مدلولان مختلفان في القصيدة. نعم إن المدلول الواقعي واحد، ولكن دلالة كل منهما في ذهن الشاعر مختلفة، بل مناقضة لدلالة أخرى. "الناس" ناس حين يعيشون بين الحفر، يهابون النور، يزحفون في الدروب المطروقة، ويتهيبون المخاطرة. ولكنهم "حي نبيل" (لاحظ اشتقاق الحي من الحياة) حين يعيشون بين أحضان الطبيعة، يتعلمون منها، ويشاطرونها بهجتها ونشاطها، وينعمون في رحابها بالطهر والسلام.



الكتاب الثاني

اللغة والإبداع
مبادئ علم الأسلوب العربي

ربِّ يَسّر وأعِن

لعل كثيرًا من القرّاء المهتمين بالأدب الحديث يوافقون على أن المشكلة الأساسية التي يتعرض لها هذا الأدب هي مشكلة لغوية، هذا ما يمكن أن يتفق عليه أنصار الحداثة وخصومها على حد سواء ثم يختلف الفريقان بعد ذلك، فأما أنصار الحداثة فيرون أنهم وضعوا أيديهم أخيرًا على ضالة الشعراء والكتّاب في جميع العصور، أن يكون التعبير الفني باللغة متجددًا أبدًا، مبدعًا أبدًا، وإذا ترتب على ذلك أن بدت القطعة من الإبداع الحديث (ليس من المفيد أن نسميها قصة أو قصيدة أو رواية... إلخ) مستغلَقة أمام القارئ غير المدرَّب، فهذه الصفة اللازمة لكل ابتكار حقيقي، وأما خصوم الحداثة فيقولون إنها وصلت بتجاربها اللغوية إلى مأزق يستحيل عليها الخروج منه إلا إذا خرجت من جلدها، فتحطيم القوالب اللغوية المعروفة في صياغة الكلمات وتركيب الجمل يُفقِد اللغة وظيفتها الأساسية في نقل معنى ما بين مرسِل ومستقبِل. وبذلك يصبح التذوق مستحيلًا كما يصبح النقد الأمين مستحيلًا ويجد المبدع نفسه أسيرًا داخل دائرة إبداعه الضيقة، إلا أن ينضم إليه ناقد تستهويه لعبة حل الألغاز، "فيبدع" بدوره عملًا نقديًا مماثلًا.

والكتاب الذي بين يديك الآن غير مخصص للبحث في الحداثة في الإبداع أو في النقد، ولكنه مخصص للبحث في اللغة حين تُتّخَذُ وسيلة للإبداع الفني. ومذاهب الحداثة على اختلاف أسمائها ـ من الشكلية إلى البنيوية إلى التفكيكية ـ واختلافها أيضًا في بعض التفريعات، تلتقي جميعها عند القول بـ "أدبية الأدب"، وبناء على إحدى المسلّمات النقدية التي تقول إن الأدب يتميز قبل كل شيء باستعمال خاص للغة، وأكثر من ذلك: أن لكل شاعر أو كاتب طريقته الخاصة في استعمال اللغة، أو "أسلوبه" المميز، فقد كان من الطبيعي أن تهتم بالأبحاث الأسلوبية. على أن البحث الأسلوبي أوسع من التفسيرات والتطبيقات الأسلوبية لمفاهيم الحداثة، بل أوسع مما نعبر عنه أحيانًا بالاستعمال الفني للغة. وإذا أعطينا البحث الأسلوبي في عمومه اسم العلم ومكانته فلن نكون مسرفين، على اعتبار أن "علم

الأسلوب" يدرس الإمكانات التعبيرية للغة، أي الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معانٍ تتجاوز الأغراض الأوّلية للكلام. ومن ثم يمكننا ـ إذا ضيّقنا الدائرة ـ أن ندرس الخصائص الأسلوبية "للحداثة" بوصفها مذهبًا في الكتابة أو النظم، كما ندرس الخصائص الأسلوبية للكتابة الرومانسية أو الواقعية... إلخ. إلا أن مثل هذا البحث لا يعد بحثًا علميًا ما لم يستند إلى قواعد من علم الأسلوب العام، الذي يدرس الخصائص التعبيرية في اللغات عمومًا، كالمجاز والمشاكلة اللفظية والمعنوية، ومن علم الأسلوب الخاص، الذي يُعنى بالمميزات التعبيرية للغة المعينة التي كُتب بها العمل الأدبي أو مجموعة الأعمال الأدبية، وهو ما يسمّى أحيانًا بعبقرية هذه اللغة. وأقول إن الرجوع إلى هذه القواعد شرط ضروري لإجراء أي بحث في الأسلوب، لأن الأداة العلمية الوحيدة التي يملكها الباحث في هذا الميدان هي المقارنة، والمقارنة الداخلية وحدها لا تغني عن المقارنة الخارجية، أي المقارنة بنصوص مغايرة.

ونحن نملك من قديم وسيلة لبحث اللغة الأدبية وهي علوم البلاغة. إلا أن قصور هذه العلوم ـ كما تعوّدنا أن ندرسها في المتون والشروح المتأخرة ـ عن إظهار القيمة التعبيرية للآثار الأدبية، حتى القديم منها، دعانا أولًا إلى التفتيش عن نصوص بلاغية أقدم، وثانيًا إلى النظر في الأبحاث الأسلوبية المعاصرة لدى الغربيين، من حيث إنهم عرفوا نظيرًا لعلوم البلاغة عندنا، وهو "الريطوريقا"، وأقروه ردحًا طويلًا من الزمن في مناهجهم التعليمية لتدريب الناشئين على تذوق الأدب وإنشائه، قبل أن يتحولوا عنه إلى علم الأسلوب، أو يعيدوا صياغته في هذا العلم الجديد. وقد كان كتاباي "مدخل إلى علم الأسلوب"(1) و"اتجاهات البحث الأسلوبي" محاولتين أوّليتين لإعادة تفسير البلاغة العربية وتشكيل مباحثها على هدْي من علم الأسلوب.

أما الذي نحاوله في هذا الكتاب الجديد فهو وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم. ومن ثَم فسيكون علينا أن نحفر عند الجذور. أي أننا سنبحث عن الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغويين، قبل أن نبحث عنها في التراث البلاغي الصرف. وستكون عيوننا في الوقت نفسه على حاضر اللغة العربية وإمكاناتها الفنية ومشكلاتها الفنية أيضًا. ونحن نعترف دائمًا بأننا لن نستطيع فهم القديم ـ كما يتاح لنا فهمه اليوم ـ إلا إذا نظرنا إليه بعيون معاصرة، ولا يقتصر ذلك على الوعي بمشكلات الحاضر ومطالبه، ولكنه يتضمن استخدام وسائل الفكر المعاصر أيضًا. ومن ثَم فإن تجديد البلاغة

---

(1) "مدخل إلى علم الأسلوب"، هو القسم الأول من هذا الكتاب.

العربية أو إحياءها في صورة علم الأسلوب العربي لن يضارا إذا اعتمدا على الدراسات اللغوية الحديثة، التي ميزت الظاهرة الأسلوبية عن الظواهر اللغوية العادية، ودرست تلك الظاهرة من مختلف جوانبها. وقد تشعبت مدارس علم الأسلوب واختلفت نظرتها إلى مادة العلم نفسها، فضلًا عن طرق البحث في هذه المادة (وعرضنا في "اتجاهات البحث الأسلوبي" نماذج من هذه النظريات والطرق). وسنحاول أن نسترشد بما ظهرنا عليه منها دون أن نلتزم بإحداها. فالتزامنا المنهجي بما نسميه "المنظور التاريخي" يحتّم علينا أن نبتكر الحلول المناسبة لمشكلاتنا بقدر ما يحتم علينا أن نستلهم تراثنا وتجارب الثقافات المعاصرة لنا، لأن النقطة التي نقف عليها، والتي نسميها حاضرنا أو واقعنا ليست إلا نقطة وهمية في امتداد الزمان والمكان.

بل إننا سنتقدم في سبيل استكمال هذا المنظور التاريخي خطوة أبعد من تلك التي خطوْناها في "المدخل" و"الاتجاهات"، فلن نكتفي بالمقارنة بين البلاغة وعلم الأسلوب ولكننا سنعرض مشكلات "اللغة الفنية" في مساقٍ واحد، ونضع أقوال البلاغيين القدماء بجانب أقوال الأسلوبيين المعاصرين، لا نفرِّق بين قديم وحديث أو بين عربي وغربي. إن المنظور التاريخي كما يساعدنا على تفسير الماضي يساعدنا أيضا على صياغة المشكلات الحاضرة واقتراح الحلول لها بصورة أكثر موضوعية، لأنها أبعد عن التحيز. ونحن هنا نحاول أن نقدم تخطيطًا موضوعيا، ولا نكتب بحثًا تاريخيًا عن البلاغة أو عن علم الأسلوب. ومن ثم تتنزل الأفكار منازلها فيكون منها ما هو إنساني عام يصدق على كل زمان ومكان، وما هو خاص يتمثل فيه وجه من وجوه الحقيقة الإنسانية الشاملة. ولتوضيح هذا المعنى - في ما يتعلق ببحثنا - نقول: إن من الحقائق التي أجمع عليها الباحثون في اللغة حقيقتين جوهريتين:

أولاهما: أن اللغة تشتمل من أشكال التعبير على ما يزيد على حاجة القائل، فلك أن تستفهم بأكثر من طريقة وأن تخبر أو تأمر كذلك، يصدق ذلك على جميع اللغات المعروفة، أما الحقيقة الثانية فهي أن اللغة كثيرًا ما تعجز عن الوفاء بالمعنى الذي يشعر به القائل، وهذه الحقيقة الثانية تبدو مناقضة للأولى، ولكن كلتا الحقيقتين معروفة بالحس والمشاهدة، فمن باب أوْلى أن تسترعي انتباه الباحثين في اللغة والبيان، بحيث يلتقي عندها - مثلا - الجاحظ وبالي، على بُعد الشُّقة في الزمان والمكان.

فإذا جئنا إلى أفكار أكثر تخصيصًا، وجدنا من الموافقات ما قد يدهش له القارئ. فمن المسائل الغامضة في البلاغة وعلم الأسلوب مسألة علاقة الأشكال اللغوية بالفكر. ويمس "بالي" هذه المشكلة مسًّا رفيقًا حين يتحدث عن نظم الجملة بحسب مقاييس النحو، داعيًا

إلى أن يبدأ البحث النحوي في النظم بالأفكار وينتقل منها إلى الأشكال النحوية، حتى يقترب علم النحو من علم الأسلوب، فيقول:

"إن المنهج الوحيد الموافق للعقل هو البدء من الأحوال النفسية والعلاقات المنطقية التي يفترض أنها موجودة لدى جميع الناطقين في جماعة لغوية ما، والبحث عن أي الوسائل تهيئها اللغة للناطقين بها كي يؤدوا كل واحدة من هذه الأفكار، وكل واحدة من هذه الأحوال، وكل واحدة من هذه العلاقات". (بحث في علم الأسلوب الفرنسي، ج 1 ص 258).

ونجد السكاكي يقول في انقسام الكلام إلى خبر وطلب، وأنهما لا يحتاجان إلى تعريف:

"أما في الخبر فلأن كل أحد من العقلاء ممن لم يمارس الحدود والرسوم، بل الصغار الذين لهم أدنى تمييز، يعرفون الصادق والكاذب، بدليل أنهم يصدِّقون أبدًا في مقام التصديق، ويكذِّبون أبدًا في مقام التكذيب. فلولا أنهم عارفون للصادق والكاذب لما تأتى منهم ذلك. لكن العلم بالصادق والكاذب كما يشهد له عقلك، موقوف على العلم بالخبر الصدق والخبر الكذب. وأما في الطلب فلأن كل أحد يتمنَّى ويستفهم ويأمر وينهي وينادي، يوجد كلا من ذلك في موضع نفسه عن علم، والعلم بالطلب المخصوص موقوف على العلم بنفس الطلب". (المفتاح، ص 87 - 88)

ثم يقول في مطابقة الكلام لمقتضى الحال:

"لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام الشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في جميع ذلك يباين مقام الهزل. وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسميه مقتضى الحال". (المفتاح، ص 90).

ولا نزعم أن التوافق بين الفكرتين يبلغ حد التطابق، ولكننا نزعم أن هناك شبهًا قويًا مرجعه وحدة الموضوع ووحدة العقل المفكر. فالأصل الفكري واحد، وهو أن أشكال الكلام تتبع أغراض المتكلم، ولذلك يقترح بالي تبويبًا جديدًا للنحو (الفرنسي أو ما يماثله) بحسب أغراض المتكلم، لا بحسب أشكال التعبير كالمتبع إلى وقتنا هذا. وكأن بالي يطلب نمطًا من النحو الفرنسي يماثل علم المعاني عندنا. على أننا نبادر إلى القول بأن اتخاذ المقارنة طريقًا إلى الزعم بأن الثقافة العربية سبقت ثقافة الغرب إلى كذا أو كذا، أمر لا نحبذه فضلًا عن أن نمارسه أو نقول به. فهو لا يتفق مع منهجنا، منهج "المنظور التاريخي" الذي يسجل المتغيرات كما يسجل الثوابت، ويعترف بالنسبي كما يعترف بالمطلق، ويرتكز على

الوعي بالحاضر بدلًا من تقديس الماضي. وليس هذا مقام التحليل المفصل لقولي بالي والسكاكي حتى نبين وجوه الاختلاف التي لا تقل قيمة في نظرنا عن وجوه الاتفاق، فإنما سقنا هذا المثل كي نؤنس القارئ بأسلوبنا في الجمع بين أقوال البلاغيين العرب المتقدمين وأقوال الأسلوبيين الغربيين المعاصرين على صعيد واحد كلما تيسَّر لنا ذلك.

على أننا نتبع طبيعة الموضوع. فإذا دار البحث حول "الظاهرة الأسلوبية" فعُمْدتنا آراء الأسلوبيين المعاصرين، وإن كنا نطمع أن نخرج من تحليل هذه الآراء بنظرة مستقلة وجديدة إلى اللغة الفنية. وإذا جئنا إلى خصائص العربية في التعبير الجمالي، فمراجعنا ـ بطبيعة الحال ـ أقوال النحويين والبلاغيين العرب إلى جانب النصوص العربية الفنية، ولعلنا نوفق بالجمع بين هذين المرجعين إلى رؤية جديدة أيضًا. فإذا كان ما نطمح إليه من هذا وذاك فوق قدراتنا المحدودة، فبُعد الغاية يشحذ الهمة لبلوغ أقصى ما في طاقة المرء أن يبلغه.

ثم إن هذا الكتاب يأتي بعد "دائرة الإبداع" مفصِّلًا لما أجمل هناك عن اللغة الفنية، ومحاولًا، مثل سابقه، أن يؤصِّل منهجًا للدراسات الأدبية. وهو مطلب عزيز. ولا نغر أنفسنا بأننا بلغنا ذلك الغرض أو دنوْنا منه. ولعل المشقة التي عانيناها في هذا الكتاب كانت أعظم منها في سابقه، فنحن نحاول هذه المرة أن نرسي الدعائم لعلم جديد، لك أن تسميه "مبادئ علم الأسلوب العربي" كما سمَّيناه أو "أصول البلاغة العربية" إن كنت حريصًا على الاسم القديم فلا بد على كل حال من تسمية تشير إلى موضوع الكتاب. وإن كنا نشفق من الأسماء الكبيرة، ولاسيما اسم يفتش عن مسماه. فلنقل إذن على سبيل المجاز ـ ولعل المجاز هنا أصدق من الحقيقة ـ إنه مصباح صغير يحاول أن يضيء جانبًا من الطريق المظلم الذي يعتسفه أبناء هذه اللغة، قراءً وكتَّابًا، بين نقطة منسية في الماضي ونقطة مجهولة في المستقبل.

والله المستعان.

شكري عيّاد

الفصل الأول

من علم البلاغة إلى علم الأسلوب

مفهوم "الأسلوب" عند المتقدمين

ينبغي ألا يُنظر إلى "علم الأسلوب" كما لو كان غريبًا كل الغرابة عن بيئة الثقافة العربية. بل إن تتبُّع النصوص التي ترجع إلى القرنين الثالث والرابع يدل على أن مفهوم الأسلوب اقترب من الوضع الاصطلاحي، ربما أكثر من كلمة "البلاغة" نفسها، التي ظلت مقصورة على وصف الكلام أو المتكلم ببلوغ الغاية في إصابة الغرض، وبهذا المعنى وردت في القرآن الكريم: ﴿فَأَعْرِضْ عَنْهُمْ وَعِظْهُمْ وَقُل لَّهُمْ فِي أَنفُسِهِمْ قَوْلًا بَلِيغًا﴾؛ (النساء/ 63). وقد جمع الجاحظ (255 هـ). أقوالًا في معنى البلاغة (البيان والتبيين، ج 1، ص 114-121) اشتملت على مفردات اصطلاحية مثل الفصل والوصل والإيجاز والإطناب، كما أورد (ج1 ص 162 - 165) نص صحيفة بشر بن المعتمر المعتزلي (210 هـ) وقد تضمنت المبدأ البلاغي المشهور في مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وكل ذلك داخل في المعنى اللغوي الأصيل للبلاغة وهو بلوغ الغاية في إصابة الغرض من القول. إلا أن الحاجة إلى اكتساب تلك المهارة جمعت تحت مفهوم البلاغة عددًا من الإرشادات العملية في استخدام اللغة، كتلك التي ذكرناها، وألزمت المتكلمين في البلاغة أن يحددوا بعض الظواهر، ومن ثم اشتمل الحديث عن البلاغة، من أول أمره، على طائفة من المصطلحات دون أن تُحَدُّ "البلاغة" نفسها بأكثر من معناها اللغوي الأصلي، فلم تكتسب هي نفسها مدلولًا اصطلاحيًا واضحًا، وبقي ذلك إلى وقت الخطيب القزويني صاحب "الإيضاح" (739هـ) حتى صرح في مقدمة كتابه بأن "البلاغة" مثل نظيرتها "الفصاحة" ليس لها تعريف مقبول.

أما "الأسلوب" فقد كان له منذ أول ظهوره في الكتابات التي تناولت اللغة الفنية معنى محدد يقرب من الاصطلاح. ولعل مرجع ذلك أنه لم يرتبط بغرض عملي مباشر بل اقتصر

على تقرير واقع لغوي. يضاف إلى ذلك أن كلمة "أسلوب" فقيرة في دلالاتها العادية، ضعيفة الصلة بأصل مادتها "سلب" (راجع اللسان) وهذا يمكن أن يخليها للمعنى الاصطلاحي، ولا سيما وأن المتكلمين حين استخدموها جعلوا لها مكانًا واضحًا في بحوثهم حول إعجاز القرآن. والغالب وقوعها في كتاباتهم جمعًا. وقد تضاف إلى "العرب" أو "الكلام"، وسواء أضيفت أم لم تضف فالسياق يدل دائمًا على أن المراد بها طرق مختلفة في استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير. أو - كما نقول اليوم - تتوفر له صفة "الفن".

يقول ابن قتيبة (276 هـ):

"وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات".

ثم يشرح ما يقصده بالافتنان في الأساليب فيقول:

"فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلامًا في نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين. ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وقد تكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقدر الحفل، وكثرة الحشد وجلالة المقام." (تأويل مشكل القرآن ص 10 - 11).

ويقول الخطابي (388 هـ) في معرض الكلام عن عجز العرب عن معارضة القرآن:

"وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب، وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في وصف ما هو بإزائه، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشمّاخ في وصف الحمر، وشعر ذي الرّمة في صفة الأطلال والدِّمن، ونعوت البراري والقفار، فإن كل واحد منهم وصّاف لما يضاف إليه من أنواع الأمور. فيقال فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره. وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعني به ويصفه، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف، فإذا وجدت أحدهما أشد تقصيًا لها، وأحسن تخلصا إلى دقائق معانيها، وأكثر إصابة فيها حكمت لقوله بالسبق، وقضيت له بالتبريز على صاحبه، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها". (بيان إعجاز القرآن، ص 60).

ولعلك تلاحظ أن هذا النص اختلف عن سابقه من حيث دل بتعدد الأساليب على تعدد الموضوعات أو المعاني، بينما أراد بها الأول تعدد طرق التعبير. ولكن النصين يتفقان في أن "الأساليب" مناهج مطروقة في اللغة الفنية، يشترك فيها الشعراء، فأما ما يتميز به شاعر عن شاعر، فقد عبر عنه هذا النص "بالطريقة" و"المذهب". وعلى هذا جرى معظم النقاد العرب.

ويقرن الباقلاني (٤٠٣ هـ) بين "النظم" و"الأسلوب" كما قرن الخطابي بين "الأسلوب" و"الطريقة" أو "المذهب". فإذا كان الأسلوب أعم من المذهب، فإن النظم أعم من الأسلوب وكأن النظم هو جودة التأليف عمومًا، والأسلوب هو نوع من أنواع التأليف، والطريقة أو المذهب هو المنحى الذي ينتحيه الشاعر في موضوعاته، أو طريقة تناوله لهذه الموضوعات. يقول الباقلاني:

> "فالذي يشتمل عليه بديع نظمه (القرآن) المتضمن للإعجاز وجوه: منها ما يرجع إلى الجملة، وذلك أن نظم القرآن على تصرُّف وجوهه، واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد. وذلك أن الطرق التي يتقيَّد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه، ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفّى، ثم إلى أصناف الكلام المعدَّل المسجع، ثم إلى معدل موزون غير مسجع، ثم إلى ما يرسل إرسالا فتطلب فيه الإصابة والإفادة وإفهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف، وإن لم يكن معتدلا في وزنه، وذلك شبيه بجملة الكلام الذي لا يتعمل ولا يتصنَّع له. وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق". (إعجاز القرآن، ج 1ص 51، 52).

ومع أن "الأسلوب" يبدو في هذا النص مرادفًا للشكل أو طريقة التعبير، فإن الباقلاني في موضع آخر يصف الأسلوب وصفًا يفيد ارتباطه بالمعنى أيضًا، فيقول بعد أن أورد نماذج من الشعر والنثر ناقدا بعضها من جهتي الصياغة والمعاني:

> "وقد بيّنا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب، ومزيته عليها في النظم والترتيب وتقدمه عليها في كل حكمة وبراعة". (إعجاز القرآن، ج 2 ص 98).

وهكذا يبدو أن النقاد العرب ـ ولاسيما المتأثرين بعلم الكلام ـ نظروا إلى "الأسلوب" نظرة تقرب مما يسمى في النقد الحديث (النوع الأدبي) وهذا ظاهر على الخصوص في حديث الباقلاني عن "الأساليب". ولكن هذا المفهوم بقي مختلطًا بمفهوم آخر وهو "طريقة معينة من طرق الصياغة" كما يدل كلام ابن قتيبة. ولا نعرف أنهم بحثوا في العلاقة بين

الطرفين - النوع الأدبي وطرق الصياغة - سوى لمحات خاطفة نجدها عند الجاحظ من المتقدمين (255 هـ) من نحو قوله: إن العرب كانت توجز في خطب النكاح وتطيل في خطب الصلح، وإن شاعرهم كان إذا عرض لوصف الثور الوحشي وصراعه مع كلاب الصيد في مقدمة قصيدة مدحية جعله يقهر الكلاب، وإذا عرض لهذا الموضوع نفسه في قصيدة رثاء جعله يُقتل.

أما المتأخرون فقد اكتفوا بالمبدأ البلاغي "أن لكل مقام مقالا" ولم يحاولوا استيعاب أنواع المقام ولا أنواع المقال. وكلهم عبروا عما يميز شاعرا عن شاعر أو كاتبا عن كاتب بكلمة "الطريقة" أو "المذهب"، ولم يستخدموا كلمة "الأسلوب" في هذا المعنى كما نستخدمها اليوم.

وإذا كانت كلمة "الأسلوب" قد بقيت عندهم مبهمة المعنى، تشرئب لمنزلة المصطلح دون أن تبلغها، لأنهم فهموا منها تارة "النوع الأدبي" و"الموضوع" وتارة طريقة الصياغة، فقد وجدوا كلمة النظم بريئة من اللبس، إذ لم تكن ثمة شبهة - من حيث أصلها اللغوي نفسه - في أنها تدل على طريقة التأليف، ومن ثَم أتيح لهذه الكلمة حظ من النماء لم يتح لأخواتها اللائي سبق ذكرهن، واستقرت في المصطلح البلاغي كما عرَّفها عبد القاهر الجرجاني (471 هـ):

"النظم هو تأخّي (توخي) معاني النحو على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام".

ووجد النقاد والبلاغيون العرب في مفهوم النظم حلا للمشكلة التي أثارها الجاحظ وبقي الخلاف حولها محتدما بعده، وهي كوْن البلاغة راجعة إلى الألفاظ أو المعاني، فغنيت الدراسة البلاغية بالدراسة النحوية كما أغنتها، ولكن كان ثمن هذه الرابطة هو سد الطريق على كل دراسة للغة الفنية تتجاوز حدود الجملة إلى بحث الأنواع الأدبية أو تتجاوز القوانين المطلقة إلى بحث المذاهب الفنية.

الأسلوب عند حازم القرطاجني

على أننا نصادف ناقدين مغربيين عنيا بالأسلوب عناية ظاهرة، وتركا لنا أكمل تحديد نعرفه لهذا المفهوم في النقد العربي. أول هذين الناقدين هو حازم القرطاجني (684هـ) الذي أفرد لبحث الأسلوب منهجًا خاصًا من كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" المعروف باسم "المناهج الأدبية" وجعله مقابلا "للنظم". وإذا كان مفهوم النظم عنده - على خلاف عبد القاهر - شاملا لكل مستويات التأليف من شطر البيت إلى القصيدة، فمن

باب أولى أن يتسع مفهوم الأسلوب ليغطي مساحة النص الأدبي كله.

ويوضح حازم مفهوم الأسلوب عنده، والفرق بينه وبين النظم بقوله (ص 363):

"لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب - وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة إلى جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب".

ومن هذا النص يبدو أن طرق التعبير - كالاختصار والإطالة والتكرار والتأكيد والتصريح والكناية، مما ذكره ابن قتيبة - فقد أصبحت كلها داخلة في مفهوم النظم، أو في قسم من هذا المفهوم وهو ما يتصل بالجملة أو الجمل القليلة. أما "الأسلوب" فإنه حدد بتأليف المعاني نحو ما أشار إليه حازم من وصف المحبوب ووصف الخيال ووصف الطلول ووصف يوم النوى في باب النسيب.

وهذا مفهوم أكثر تخصيصا من مفهوم "النوع الأدبي" الذي لاحظناه عند الباقلاني. ولكن "الأسلوب" بقي متعلقا بالنص الأدبي في مجموعه (أو في جملته كما عبّر الباقلاني)، وبقيت له دلالته على مناهج مطروقة في اللغة الفنية، يشترك فيها الشعراء. أما الخصائص الفردية فقد بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب. وسمّاها حازم "المنازع" بدلا من "الطرق" أو "المذاهب" كما لاحظنا عند بعض من سبقوه.

عند ابن خلدون

والظاهر أن ابن خلدون (808 هـ) قد اطلع على آراء مواطنه حازم القرطاجني أو تعرف إليها بطريقة ما. فإننا نجد كلامه عن الأسلوب امتدادًا لكلام حازم وتنمية له من وجهين: الأول: هو اعتبار الأسلوب متعلقا بالمعاني، والثاني: هو النظر إليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية، بل إن ابن خلدون يمثل ببعض الأمثلة التي أوردها حازم، فيقول:

"لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة. فسؤال الطلول

في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله: يا دار مية بالعلياء فالسند، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله: قفا نسأل الدار التي خف أهلها، أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل، أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطَب غير معين كقوله: ألم تسأل فتخبرك الرسوم، ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطَب غير معين بتحيتها كقوله: حي الديار بجانب الغزل، أو بالدعاء لها بالسُّقيا كقوله:

أسقى طلولهم أجش هزيم

وغدت عليهم نضرة ونعيم

أو سؤال السقيا لها من البرق كقوله:

يا برق طالع منزلا بالأبرق

واحد السحاب لها حداء الأينق

... وأمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه. وتنتظم التراكيب فيه بالجمل إنشائية وخبرية، واسمية وفعلية، متفقة وغير متفقة، مفصولة وموصولة، على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي".

على أن ابن خلدون يتجنب النص صراحة على اختصاص الأسلوب بالمعاني، ولا يعرج على مقابلته بالنظم كما فعل حازم، ولكنه يعرِّفه تعريفًا يعتمد على التمثيل في شطر منه، وعلى السلب في الشطر الآخر، فيقول:

"ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيِّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصًا كما يفعله البنَّاء في القالب أو النسَّاج في المنوال". (المقدمة، ص 535، 536)

وهكذا يبدو أن ابن خلدون قد حرص على إبراز الصلة بين الفن (أو النوع) الأدبي أو الأسلوب أو الأساليب من جهة (وذلك في قوله: لكل فن من الكلام أساليب تختص به...)

وبين الأسلوب والتراكيب اللغوية من جهة أخرى (وقد فصّل ذلك في تعريفه للأسلوب). وهذا التحديد لمعنى الأسلوب ومكانه من الصنعة الأدبية مع نزعته التعليمية الواضحة، وهو أدق وأوضح ما نجده لدى النقاد العرب في هذا الباب.

ولكن يلاحظ عليه أمران:

الأول: أن الصورة الذهبية الكلية التي تحدث عنها ابن خلدون - فضلا عن غموضها - تؤكد - وبمزيد من التحديد والجبرية - فكرة عمود الشعر التي طالما رددها القدماء، والتي تقلل - إلى درجة تقترب من الإهمال - دور التجربة الشخصية في تكوين الأسلوب.

والثاني: أن ابن خلدون، وإن ألمع إلى شيء من العلاقة بين فنون الشعر - أو موضوعاته - وأساليبه، بما أورده من الأمثلة على ذلك، فقد ترك الجهة الأخرى من العلاقة، وهي العلاقة بين الأسلوب والتراكيب اللغوية التي تدرس في علوم النحو والمعاني والبيان والعروض، مغمورة في إبهام شديد. وهكذا نجد أنه لم يتقدم كثيرا بعد تعريف حازم للأسلوب، بل إنه أهمل جزءًا من مفهوم الأسلوب تنبّه إليه حازم والباقلاني من قبل، وهو أن الأسلوب يتمثل في النص الأدبي كله (ويمكن - تبعا لذلك - القول بأنه يتمثل في جميع ما نظم الشاعر أو كتب الكاتب كما يتمثل في جميع ما يدخل تحت اعتبار فن من الفنون).

وكأن اسم "الأسلوب" الذي طالعنا على أيدي المتكلمين الأُوَل تعبير وصفيٌّ عن الاختلافات اللغوية العامة المرتبطة بموضوع القول من ناحية وبظروف القول واستعداد القائل من ناحية أخرى، واقترب من الدقة الاصطلاحية - وإن لم يقع إجماع على تعريفه - كأن هذا "الأسلوب" قد انتهى به الأمر إلى البحث عن مكان له بجانب علم "البلاغة" الذي استقر كعلم معياري، ولكن دون أن يتمكن من تحديد أقسامه وأنواعه كما اتفق لعلم البلاغة، فلم يبق أمامه إلا أن يحيل إلى الخبرة المكتسبة من كثرة الأمثلة. ومن ثم عجز عن أن يصير علما.

في الثقافات الأوربية

إن نظرة إلى مفهوم الأسلوب في الثقافات الأوربية القديمة يمكن أن تلفت نظر الدارس إلى ألوان من المشابهات والفروق لا تخلو من دلالة.

ولا بأس بأن نشير أولا إلى أن كل تلك المشابهات والفروق راجعة إلى الاستعمال وحده. فقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن كلمة "الأسلوب" في العربية مجاز مأخوذ من معنى "الطريق الممتد أو السطر من النخل"، أما في اللغات الأوربية فإن كلمة style

مأخوذة من كلمة لاتينية stylus، تعني قضيبًا من الحديد كان القدماء يكتبون به على ألواح الشمع. ولكن قواعد "الأسلوب عند اللاتين ثم في الآداب الأوربية في العصر الكلاسي استمدت من قواعد الخطابة التي استخلصها أرسطو، وتابع التأليف فيها كثيرون بعده. ولم يكن فن الخطابة عنده مقصورًا على أساليب التعبير بل كان يشمل تأليف المعاني المناسبة للموضوع من ناحية، ولطبائع المخاطَبين من ناحية أخرى. فكتابه عن الخطابة يشتمل على الأقسام الثلاثة. ولكن قسم العبارة (Lexis) لم يلبث أن أصبح المقصود الأصلي بما يسمونه "الخطابة: Rhetoric, Rhètorique" ونحن حين نترجم هاتين الكلمتين لا نقول "الخطابة" بحسب أصل الكلمة وإنما نترجمهما بأقرب مقابل لهما في اصطلاحات علوم اللغة العربية.

أما "الأسلوب: Style" عندهم فربما جعلوه مرادفًا "للبلاغة: Rhetoric" وربما خصّوه بمعنى أضيق من ذلك وهو "مستوى التعبير". وعندهم ثلاثة مستويات أو "أساليب": القريب والمتوسط والرفيع، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة، وبالفنون الأدبية من جهة ثانية، وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة. وأصول ذلك كله موجودة عند أرسطو، فهو ينظر إلى التراجيديا على أنها أرفع من الكوميديا، ليس ذلك فقط لأن الأولى تحاكي الفضلاء والأخرى تحاكي الأدنياء، بل لأن الأولى نشأت في المدن على أعين التاريخ، لقربها من ذوي السلطان، في حين أن الأخرى قد خفي أمرها، لأنها قد نشأت بين أهل القرى. وهو يدخل عنصر اللغة في تعريف التراجيديا، إذ يجب أن تكون لغة التراجيديا فخمة عامرة بالمحسنات.

فالتراث الغربي في العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع وسائل التحسين التي يعمد إليها الخطباء والشعراء والكتّاب للتأثير فيمن يتجهون إليه بالقول، وهو يقابل عندنا ما سمّاه عبد القاهر بالنظم، وسمّاه غيره البديع، وضمه بعد ذلك اسم جامع وهو البلاغة. وهو عندهم - كما هو عندنا - علم معياري وثيق الصلة بالنحو. ولديهم - بجانب - ذلك المفهوم المحدد ذي الأقسام المنضبطة - مفهوم أوسع وأقل انضباطًا، يرتبط من ناحية بالأنواع الأدبية، ومن ناحية أخرى بالظروف الاجتماعية التي ليس لها مساس مباشر بالقول ذاته: فمفهوم الأسلوب Style عندهم لا يختلف اختلافًا أساسيًا عنه عندنا. كذلك لا يختلف تاريخ كل من المفهومين (البلاغة والأسلوب) اختلافًا أساسيًا بين الثقافتين، فبعد أن كانت البلاغة ركنًا أصيلًا في تكوين الأديب، بل الإنسان المثقف بوجه عام، وبعد أن كانت وسيلة متزايدة الأهمية في الإبداع الأدبي، ومعيارًا مطلقًا ووحيدًا لتقدير الجمال الفني، إذا هي تصبح الهدف الأول لهجوم دعاة الجديد الذين أنكروا (العقل) و(الصنعة) و(القواعد) وجعلوا

الفردية والذاتية وصدق التعبير عن التجربة الشخصية هي جوهر الإبداع الفني. كانت البلاغة هي دستور المذهب الكلاسي، حتى إنهم وضعوا للأنواع الأدبية حدودًا وأوصافًا ثابتة كثبوت القواعد البلاغية، وجعلوا التزام القواعد والإكثار من المحسنات معيار النجاح الفني، فجاء الرومانسيون يزرون بالبلاغة (الشكلية) ويأنفون من المحسنات المقصودة لذاتها، إذ كانت فضيلة الأدب عندهم هي التعبير عن الذات، والشكل المحمود هو (الشكل العضوي) الذي يؤلف مع (التجربة) كلًا متماسكًا. ووجدوا كلمة (الأسلوب) بمفهومها الاجتماعي ودلالتها على المميزات الشخصية في الكتابة أكثر مناسبة لمذهبهم.

لقد قال بوفون (1788م): "إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها، بل تكتسب مزيدًا من الثراء إذا تناولتها أيد أكثر خبرة، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه. فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله" فأخذت كلمته "الأسلوب هو الإنسان نفسه" ونقلت وعدلت وحمّلت من المعاني أكثر مما تدل عليه في سياقها الأول. فهي في هذا النص لا تعني أكثر من أن "الأسلوب" سمة شخصية في استعمال اللغة لا يمكن تكرارها، وهو معنى لا يزال بعض الناس يعبرون عنه بقولهم إن الأسلوب كبصمات الأصابع لا يصطنع ولا يزيَّف، ولكنك يمكنك أن تقول هذا نفسه - ولو بدرجة أقل - عن مشية الإنسان وهندامه... إلخ. و"الأسلوب هو الإنسان نفسه" أو "الأسلوب هو الرجل" كما ترجمت - تقال غالبًا لتعني أكثر من هذا: تقال لتعني أن الأسلوب هو مرآة الشخصية، أو أعمق ما في الشخصية وأجدره بالاهتمام. فهي تستخدم للتعبير عن المقولة الرئيسية للرومانسية التي لم يشهدها قائل هذه الكلمة ولم يكن من روّادها. وقد كانت الرومانسية حركة عظيمة الأهمية في تاريخ البشرية ولم ينقطع تأثيرها في الأدب - والنقد خاصة - حتى اليوم، على أيدي من يسمَّون بالنقاد الانطباعيين، وهم أولئك الذين يعدون النقد في صميمه عملًا فنيًا، مداره التعبير عن تجربة جمالية شعر بها الناقد إزاء عمل فني. ولذلك يقول أحدهم في تعريف الأسلوب:

> "إن كلمة (الأسلوب) تعني أشياء كثيرة، ولكن كلما كانت هذه الأشياء أكثر تحديدًا، أي كلما كانت صالحة لأن يشار إليها بالإصبع كانت أبعد عن المعنى المركزي الكامن في الكلمة، وهو التعبير اللازم والعضوي عن حالة فردية للتجربة، تعبيرًا يعلو أو يهبط في سلم الكمال المطلق، حتى عندما تتحقق هذه العلاقة المطابقة تبعًا لحالة تجربة المعبر عنها من حيث درجة قيمتها وامتدادها، أي من حيث درجة شمولها ومناسبتها لكل عالمنا الإنساني وهذا المعنى لكلمة (أسلوب) تتضاءل بجانبه المعاني الأخرى إلى درجة تقرب من التفاهة" (جون مدلتون مري: مشكلة الأسلوب ص 7-8).

ولقد كان للرومانسية ممثلوها في العالم العربي أيضا، وهؤلاء لم يكتفوا بمهاجمة المحسنات البلاغية على أنها زخرف خارجي لا صلة له بالشعور، بل تحمس بعضهم فأعلن القطيعة الكاملة بين مفهومه للغة (يقصد الأسلوب) ومفهوم أنصار القديم. وظهرت هذه القطيعة في الدراسات الأدبية، إعراضًا عن دراسة البلاغة وإقبالًا على "النقد الأدبي" الذي خيّل للكثيرين أنه خصم لها أو بديل منها، وعناية بالتاريخ الأدبي الذي يدرس التيارات والاتجاهات دون اهتمام حقيقي بالنصوص الأدبية. ثم كان الباقي من دراسة "اللغة" في معاهدنا وكتبنا أشبه بسائر البقايا في حضارتنا البالية، نتف من هنا وهناك لا يجمعها نظام ولا تلتئم في كل ذي معنى، وإنما هي كالضيف الثقيل أو القريب الفقير، يأوي إلى ركن مهمل، إذ لا يليق طرده كما لا يليق أن يحتل أفضل من تلك المكانة.

والحق أن الدراسة البلاغية كما عرفت قديما لم تكن لتفي بحاجة العصر. فأبرز عيوبها أنها أشكال لغوية لا يربطها رابط. ولئن كانت الرومانسية قد نسخت بمذاهب جديدة في الأدب والفكر، لقد أرست في حضارة البشر أصولًا لا يسهل تبديدها. ومن أهم هذه الأصول أن النشاط البشري - ويعنينا هنا الأدب والفن - وحدة لا ينفصل بعضها عن بعض، ولا تنفصل عن آمال الإنسان وطموحه إلى حياة أفضل.

لهذا كان التحليل البلاغي عاجزًا عن إعطاء تفسير ذي دلالة للأعمال الأدبية، بقدر ما كان النقد الأدبي - الرومانسي - الذي بني على تقسيمات عريضة مبهمة، واعتمد على أحكام انطباعية سريعة، عاجزا عن إسباغ شيء من الموضوعية على مناهج البحث الأدبي في البيئات الجامعية، أو إسباغ شيء من الهدوء والاحترام على جو المنازعات الأدبية في الحياة الثقافية العامة.

ويجب القول: إن الغربيين شعروا قبلنا بهذه الآفات، على الرغم من أنها كانت عندهم أقل خطرا منها عندنا، لرجوعهم إلى ثقافة متماسكة وآداب حديثة غنية، ممتدة الحاضر. لهذا نشطت محاولات كثيرة متعددة الاتجاهات نحو علمية النقد الأدبي، كما نشط البحث في "الأسلوب" على أساس لغوي، ليصبح بديلا حديثا من البلاغة القديمة.

وكان لبعض هذه الاتجاهات أصداؤها عندنا، فرأينا أواسط هذا القرن، محاولتين رائدتين لتجديد البحث في البلاغة العربية، في ضوء مفهوم "الأسلوب":

أولى هاتين المحاولتين يمثلها كتاب "فن القول" لأستاذنا أمين الخولي. وقد حمل هذا الكتاب حصيلة دراسات امتدت نحوا من عشرين سنة في البلاغة العربية، ووقفت موقفا

وسطا بين المحافظة على القديم والحماسة للجديد. وعندما نصف موقف شيخنا بالتوسط نجد المعنى الذي نريده ينبو عن هذه الكلمة وتنبو عنه، وإن كنا لا نملك غيرها في هذا السياق. إذ كيف نصف موقفا يجمع بين إعزاز القديم وإدانته، والحماسة للجديد والتوقف فيه؟ ولكننا، وقد صحبنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن، كنا نراه يزداد على تقدم السن حدة في نقد الحاضر المكبَّل بقيود الماضي، وجرأة في بناء المستقبل على مبادئ الحرية. وعندما أصدر "فن القول" كان قد بدل عنوان دروسه في كلية الآداب بجامعة القاهرة فعدل عن اسم "البلاغة" إلى هذا الاسم الجديد.

وقد بنَى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين - أي الأوربيين - التي سمَّوها "علم الأسلوب" (ص 62). واعتمد في رسم صورة البلاغة العربية التقليدية - التي أحاط بتراثها المعروف إحاطة كاملة متعمقة - على "شروح التلخيص"، إذ كانت هذه الشروح هي عمدة الدارسين في معاهد اللغة العربية. أما "بلاغة المحدثين" فقد اعتمد فيها على كتاب لمؤلف إيطالي اسمه "لباريني"، وعنوان الكتاب "الأسلوب الإيطالي: Lo Stileia Italiano" -، وهو كتاب غير معروف لدينا، ولكننا نستخلص مما عرضه أستاذنا أنه نوع من "التحديث" للبلاغة الأوربية القديمة في ضوء المفاهيم الرومانسية. وسواء أكانت هذه هي طبيعة الكتاب نفسه أم كانت الصورة التي أوحاها عرض الأستاذ له، فقد كانت معبرة عن التناقض الحاد بين مفهوم المجددين للأسلوب ومفهوم المحافظين للبلاغة: إلا من شيء واحد هو؛ أن دراسة "اللغة الفنية" ظلت هي عماد دراسة الأسلوب أو "فن القول" عند أستاذنا، بخلاف ما جنح إليه معظم "المجددين".

ولكن أستاذنا كان حريصا على أن تمتد دراسة الأسلوب أو فن القول لتشمل الأنواع الأدبية والمذاهب الأدبية. ولم يبين إن كان هذا المستوى من دراسة فن القول - حسب تصوره- مقصورا على ما يخص اللغة، كأن تدرس لغة القصة لغة الشعراء الرمزيين مثلا، أو إن كان علينا أن نتجاوز ذلك إلى عناصر مثل الشخصية أو الحوار مثلا في الحالة الأولى، أو طبيعة التجربة الفنية في الحالة الثانية. على أن مسلك الأستاذ بوجه عام، وإلحاحه على ضرورة بحث "المعاني" في فن القول يرجِّحان المعنى الثاني.

أما أشد ما يقرب أستاذنا من النقد الرومانسي - وأشد ما يحيرنا في كتابه - فهو إلحاحه على "فنية" هذه البلاغة المجددة. ومصدر حيرتنا أن الأستاذ كرر الدعوة، في الكتاب نفسه، إلى موضوعية الدراسة. فكيف اشتبه عليه الأمر في "الدراسة" البلاغية التي يريدها موضوعية، فجعلها "فنا" كفن الشاعر أو الكاتب المبدع؟ لو أن الأستاذ اكتفى بتأكيد أن "الذوق" هو الأداة الوحيدة التي يمكن أن يستخدمها دارس البلاغة لإدراك ما في الفن

المغري من جمال، لتقبل منه ذلك في ضوء إشارته إلى أن الأحكام الذوقية نفسها يمكن أن تضبط وتدرس دراسة علمية، ولكنه زاد على ذلك أن وصف البلاغة ذاتها بالجمال والبهاء وما إليهما. بل إنه أبى أن يسمِّيها "علما"، وقدر أن اختلاف مناهج البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث في "الفن" بعيدا عن اسم "العلم" ومنهجه. والأمر أخطر من مجرد خلاف في التصنيفات أو الأسماء. وقد صرح الأستاذ بنفوره الشديد من أن يلزم "فن القول" هذا الذي دعا إليه، حدود فصل يدوَّن، أو قاعدة تقرر، أو كتاب ينشر، لئلا يلهي مثل هذا الناس على الزمن، فيعكفون عليه يلقنّونه ويرددونه، ويحفظونه ويلزمونه، فيردون البلاغة بهذا إلى ما عبناه من أمرها، وتكون قضايا تكرر، وحقائق تحفظ وتفسر... إلخ. ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شيء منه فسأرسله عصيًّا على الحفظ، فارًّا من التركيز المعقد، بارئا من التقليد الجامد، كارها من يحاوله، راجيا المخالفة، آملا الزيادة، ملتمسا المرونة، ليظل درس فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا، أساسه شيء ليس في الكتب، وميدانه ملكوت السموات والأرض، وحظه من العلم ما يبصر بالنفس ويسدد الحس. ويستشف الهمس". (تأكيد الكتابة في الأصل) (ص 215).

فهل نسي أستاذنا ـ رحمه الله ـ أن العلم ليس من شأنه دائما أن يجمد ويقلد، وإنما هو كالفن سواء بسواء: كلاهما يجمدان ويركدان إذا حجر على القول وكبِّلت المشاعر، وينطلقان في هدم وبناء مستمرَّين إذا حيَت الضمائر والنفوس وانفسحت آفاق العمل والحياة؟ ما نرى إلا أن المناخ الأدبي العام في ذلك الزمان، مع شيء من حدة المزاج عرفناه في شيخنا الجليل، يضاف إلى هذا وذاك انشغاله ـ في هذا الكتاب بالذات ـ بالأهداف العملية الحيوية من تدريس البلاغة، ما نرى إلا أن هذه العوامل مجتمعة قد أوقعته فيما يشبه التناقض حيثما مس قضية "العملية" في دراسة الأدب.

أما المحاولة الثانية فهي كتاب "الأسلوب" لأستاذنا أحمد الشايب. وكان أستاذنا الشايب ـ رحمه الله ـ يدرس النقد الأدبي وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين في كلية الآداب، ثم انتقل إلى كلية دار العلوم (1953). وكانت الثقافة العربية القديمة أغلب عليه وإن حاول جهده أن يقتبس مناهج المحدثين. فأراد وهو في كلية دار العلوم أن يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر، أو بعبارة أخرى: أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبي الحديث. وكانت مراجعه في ذلك هي ذاتها مراجعه في النقد، وإن برزت ـ هذه المرة ـ على خلفية من البلاغة والنقد التقليديين، أما نماذجه التطبيقية فقد ظلت مستمدة من الأدب العربي القديم إلا فيما ندر. فلم يكن رحمه الله ـ كغيره ممن شدوا أطرافا من الآداب الأوربية عن طريق الترجمات أو عن طريق القراءة المتعثرة في لغاتها ـ مولعًا بإيراد الشواهد

مما لدى القوم من شعر ونثر، وإنما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ ثم يلتمس لها الدليل والشاهد من الأدب العربي القديم الذي كان يحسنه. ومن هنا حاول في كتابه "الأسلوب" أن يعيد صياغة البلاغة العربية بقريب من منهج الأستاذ أمين الخولي، إلا أنه تباعد عن النظر التحليلي في مكونات هذه البلاغة، وفضل أن يعتمد على ما قرره ابن خلدون عن الأسلوب، وبنى عليه نقاشا طويلا حول كون الأسلوب نظامًا لفظيًا أو نظامًا معنويًا. وهذه قضية شغل بها النقد العربي القديم كما رأينا. ولعل أستاذنا رأى في قول ابن خلدون عن الأسلوب إنه "يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب" انتصارا للمعنى، وسياق نص ابن خلدون لا يدل على أن هذه المشكلة قد أهمّته كثيرا، ولكنها أهمت قبله شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني، وتأثيره ظاهر في قول الأستاذ أحمد الشايب (ص 40، 41):

> "إذا سمع الناس كلمة أسلوب فهموا منها هذا العنصر اللفظي الذي يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات، وربما قصروه على الأدب وحده دون سواه من العلوم والفنون. وهذا الفهم - على صحته - يعوزه شيء من العموم والشمول ليكون أكثر انطباقا على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح.
>
> وذلك أن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما نلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامنا اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألّف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح. ومعنى ذلك أن الأسلوب معان مرتّبة قبل أن يكون ألفاظا منسّقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم".

على أن وضع الأستاذ الشايب لقضية اللفظ والمعنى يتجاوز كل ما كتبه عبد القاهر حول هذا الموضوع. فلم يذهب عبد القاهر قط إلى مثل قول الأستاذ الشايب إن هناك أسلوبا معنويا وأسلوبا لفظيا يتكوّن على مثاله. ولا شك أن هذا تبسيط شديد للعلاقة بين اللغة والفكر، وهي مسألة لم يصل الباحثون إلى جواب شاف عنها حتى اليوم. ولكن الإجماع منعقد بين الباحثين في اللغة والأدب والأنثروبولوجيا وعلم النفس على أن العلاقة بين اللغة والفكر لا تتم من جانب واحد بحيث يمكن أن يعد أحدهما أصلا والآخر صورة له.

ويبدو الأستاذ الشايب حائرا مترددا حينما يقول في ختام تعريفه للأسلوب (ص 43):

> "وأعود مرة أخرى إلى تعريف الأسلوب فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك، أعود لأقول: إن تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظي، فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعنى، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسّقة لأداء المعاني".

وواضح من هذه التعريفات الثلاثة المتتابعة أن الأستاذ لم يطمئن إلى الوصف الأول الذي يرتكز على ذاتية المنشئ وأثر عليه - وربما دون أن يشعر - وصفا يرتكز على العبارة اللغوية نفسها. وهو بذلك يعبر - من ناحية- عن تأثير البلاغة العربية القديمة، كما يعبر - من ناحية أخرى - عن اهتزاز النظرة الرومانسية إلى الأدب، والحاجة إلى نظرة أخرى، تعترف للنص بحياة مستقلة عن حياة منشئه، وتدرسه على أنه ظاهرة لها وجودها الخاص. وكانت هذه النظرة إلى الأدب التي بدأت في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وأخذت تبسط سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينيات، لاتزال تتلمس طريقها بين الأدباء العرب في حذر واستحياء، كما تشهد كتابات الدكتور مندور في تلك الفترة.

ومع أن الأستاذ أحمد الشايب يبدو خليَّ البال من الهمِّ المقيم المُقعد الذي كان يدفع شيخنا أمين الخولي إلى الانغماس في مشكلات الحاضر اللغوي والأدبي، والاتجاه بدراسة البلاغة نحو الغرضين العمليين: الإنتاج والتذوق، فإنه يرى - كشيخنا - أن دراسة الأسلوب تتضمن بالضرورة تعليم الأسلوب.

وهو يتفق مع ابن خلدون في النظر إلى الأسلوب على أنه أمر فوق النحو والبلاغة والعروض جميعا. ولكن ما هذا الأمر؟ أما عند ابن خلدون فهو واضح صريح. "فليس كل ما يصح في قياس كلام العرب وقوانينه العلمية من العربية والبيان استعملوه، وإنما المستعمل عندهم من ذلك أنحاء معروفة يطلع عليها الحافظون لكلامهم، تندرج صورتها تحت تلك القوانين القياسية". وقد مثَّل لبعض تلك الأنحاء في النص الذي سبق لنا إيراده، والذي أورده الأستاذ الشايب كذلك. ولكن مفهوم ابن خلدون للأسلوب لم يكن ليصلح دستورا للكتاب في عصرنا هذا، الذي يمقت الحفظ ويزدريه، ويرى - على عكس ابن خلدون ومعاصريه - أن الأسلوب يعني الفردية والذاتية، أو ما يسمى أحيانا "بالأصالة" فكيف نعلم الأسلوب إذن؟ هذا هو الاختبار الأول للمحاولة التي تصدى لها أستاذنا أحمد الشايب. فهل ينجح في إقامة صلة واضحة بين البلاغة القديمة التي تعتمد على القواعد، والنقد الحديث (الرومانسي) الذي يدور حول ذاتية التجربة؟ هل يستطيع أن يجعل البلاغة "علم أسلوب" والحديث عن الأسلوب حديثا في علم البلاغة؟

الواقع أن الأستاذ الشايب يجد نفسه مضطرا، في الفصل الذي يعقده بعنوان "تكوين الأسلوب" إلى الاعتماد على مفاهيم البلاغة القديمة دون غيرها، فتوسيع مفهوم الأسلوب بحيث يشمل كل عناصر العمل الأدبي التي تحدث عنها الأستاذ الشايب في أصول النقد، وهي الفكرة والعاطفة والخيال إلى جانب العبارة، حريٌّ أن يلقي بالناشئ في خضم لا نهاية

له ما دام المعيار الوحيد للعناصر الثلاثة الأولى هو التجربة الإنسانية مطلقة من كل قيد. وإذن فلا بد من الالتزام بالمفهوم الضيق للأسلوب الذي يحصره في العبارة وحدها. وهنا يوصي الأستاذ الكاتب الناشئ "بأمرين اثنين ليوفر لنفسه الفوز بحسن التعبير". أولهما: الحرص الشديد على الدقة سواء في أداء الفكرة، أو في صوغ الخيال "وثانيهما التصرف الشديد في بناء الجمل والعبارات بتقديم بعض العناصر أو تأخيرها بالقصر أو الفصل والوصل حتى تكون العبارة صورة صادقة لما في نفسه من المعاني وما في وجدانه من تصور وموسيقى". والأمر الأول هو "وضوح الدلالة" الذي جعله الأقدمون موضوع علم البيان، والأمر الثاني هو "تأخي معاني النحو على حسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام"، وهو النظم كما عرفه عبد القاهر، وهو أيضًا موضوع علم المعاني كما قرره البلاغيون المتأخرون.

وملامح الجديد في عبارة الأستاذ أحمد الشايب لا تعدو - مرة أخرى - الإشارة إلى نفس الكاتب ووجدانه وما فيهما من خيال وتصور وموسيقى. وهذه كلها أمور مبهمة لا يقوم عليها علم، وإن كان لعلم ما أن يشتغل بها فهو علم النفس لا علم الأدب.

لا جرم أن النقد الرومانسي، أو المتأثر بالرومانسية، ينفر أشد النفور من الرسوم والقواعد كلها، وإذا تحدث عن الأسلوب أبى أن يُلزمه حدود العبارة. فإذا تكلف دارس أن يصل هذا المفهوم الرومانسي بمفهوم البلاغة التعليمية استعصى عليه الأمر، وبقي كلاهما بمعزل عن الآخر.

ولكن ماذا عن محاولة الربط بينهما في التذوق أو النقد؟ هذا هو الاختبار الثاني، ولا شك أن الخطب هنا أيسر، فتذوق الأسلوب، بمعناه الواسع المفضل عند الرومانسيين، ربما استتبع الحديث عن تركيب طريف، أو استعارة معبرة. ولكن الغريب أن الأستاذ الشايب حين يمثل لاختلاف الأساليب بأبيات مختارة لأبي تمام والبحتري والمتنبي في العتاب، نراه يعرض عن المفاهيم البلاغية إعراضًا تامًا، فلا يحدثنا إلا عن الرقة والجزالة والقوة والسهولة والسلاسة والعذوبة وديباجة الحرير واطراد الماء الجاري... إلخ. تلك العبارات الانفعالية التي يمكن أن يكون قد تأثر فيها بالقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني صاحب الوساطة، إلى جانب تأثره بنفور المحدثين من الاصطلاحات البلاغية. وربما استرعت نظرنا هذه المفارقة العجيبة بين وظيفتي "الأسلوب" عنده: فالأسلوب - من حيث هو سمة للإبداع الأدبي - خاضع لرسوم البلاغة التقليدية إلى حد كبير، بل إنه خاضع لهذه الرسوم خضوعًا تامًا رغم العبارات المتشحة بالعصرية التي عبرت عن ذلك، أما من حيث هو مطلب للنقد الأدبي فلا مدرك له إلا الانفعال، ولا سبيل إلى وصفه إلا هذه الكلمات الانطباعية الخالصة. وإذا كنا قد لاحظنا أن أستاذنا الخولي لم يفرق بين البلاغة من حيث

هي "فن" يلاحظ في كلام البليغ، والبلاغة من حيث هي "علم" يتجاوز الملاحظة الأولية إلى تحديد الظواهر وتصنيفها ووصفها، فإن أستاذنا الشايب قد فعل - عمليًا - ما هو أكثر من ذلك: فجعل عمل الناقد فنيًّا، وعمل المنشئ نوعًا من العلم التطبيقي.

وهذه المفارقة لا توجد في كتاب الأستاذ الشايب وحده بل هي سمة ظاهرة في كثير من إنتاجنا الأدبي الحديث، ثم هي سمة حضارية لا تزال ماثلة في كثير من جوانب حياتنا، ولبحثها مقام غير هذا المقام.

بدايات البحث المعاصر

من هذا التخطيط لتاريخ كلمة "أسلوب" في تراثنا النقدي، يمكن أن نلاحظ أن معناها تفاوت عند القدماء والمحدثين جميعًا بين العموم الشديد والخصوص الشديد، وهو مع ذلك لا يخلو من تناقض. فعند القدماء تدل مرة على النوع الأدبي ومرة على صورة المعنى الجزئي، وحينًا على ترتيب الألفاظ وحينًا على ترتيب المعاني، وهي عند المحدثين تدل غالبًا على مطابقة الكلام لنفسية صاحبه، بحيث يصح القول: إن هناك عددًا من الأساليب بقدر عدد الكتّاب. ولكنها يمكن أن تدل أيضًا (كما في الكتب التي تؤلف للمدارس في مادة النقد الأدبي) على أنواع الكتابة من نحو حديثهم عن "أسلوب علمي" و"أسلوب أدبي".

ثم إنها إذا استخدمت في تحليل نص أدبي معين دلت مرة على الروح والجوهر (وهنا يمكن أن تستخدم في وصف الأسلوب كلمات انطباعية غير واضحة المعنى) ومرة أخرى على مجموع العناصر التي يتكون منها العمل الأدبي (كما يقولون).

وهي تتردد في جميع الأحوال بين مفهوم قديم يسمح لنا بالحديث عن تعليم الأسلوب، ومفهوم حديث يجعل الأسلوب شيئًا مثل خلقة الإنسان، يمكن أن يحدث في نفوسنا شعورًا بالرضى أو النفور ولكننا لا يمكننا أن نحلم بتغييره ولا حتى تفسيره. ووراء هذه الأفكار المضطربة كلها اضطراب أعمق في فهم العلاقة بين الفكر واللغة، وبين الاستعمال الفردي للغة والتقنين الجماعي لها. ومع أن علماء البلاغة المتقدمين قد قصوا الكثير من أطراف هذه المشكلة، فقد كان عملهم في الجزء الباقي أوضح كثيرًا من محاولات المحدثين.

وغني عن البيان أننا إذ نعرض المعاني المتنافرة لكلمة "أسلوب" في استعمالها المتداول بين الأدباء والنقاد، لا نعني أن هذه المعاني كلها أو بعضها خاطئة بالضرورة. فعند بحث مسألة علمية كثيرًا ما يصدق المثل الذي يذكرونه عن الفيل وجماعة العميان. إن الحل لا يكمن - غالبًا - في إنكار حقيقة الظاهرة أو رفض ما قيل في تفسيرها بل في معرفة المدخل

الصحيح لتفسيرها على نحو شامل. وقد رأينا أن القدماء - بوجه عام - تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية، وأن المحدثين تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذاتية. وكلا المدخلين لا يأخذنا إلى قلب الظاهرة. فإذا نظرنا إلى كل ذلك الحشد من الأفكار والنظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجمع إلا على شيء واحد وهو أن الأسلوب يعتمد على اللغة. في وسعنا إذن أن نقول إن الأسلوب ظاهرة لغوية، وأن نشرع في تفسيره على هذا الأساس.

والواقع أن "علم الأسلوب" لم يخط خطواته الأولى إلا حين ارتكز على علم اللغة. وكان هذا التحول انقلابا في الدراسات الأدبية، ولكنه لم يصدر عن علم اللغة، بل جاء من قلب الدراسات الأدبية نفسها.

وبيان ذلك، أن النقد الانطباعي أخذ يتراجع، منذ أوائل هذا القرن، أمام مدرسة نقدية جديدة أقامت عملها على النص الأدبي نفسه، بدلًا من شخصية الكاتب. ويوجز الشاعر الناقد الإنجليزي ت. س. إليوت موقف هذه المدرسة في كلمة له مشهورة: "إن الشاعر لا يملك (شخصية) ليعبر عنها، ولكنه يملك واسطة معينة (يقصد اللغة). إنما هي واسطة وليست شخصية، واسطة فيها تضام الانطباعات والتجارب بطرق متميزة وغير متوقعة. ولعل الانطباعات والتجارب التي تهم الإنسان ألا تجد لها مكانًا في الشعر، وتلك التي تشغل مكانًا مهمًا في الشعر ألا يكون لها إلا نصيب ضئيل في الإنسان أو الشخصية" (من مقال: التراث والموهبة الفردية).

وإذا كانت هذه المدرسة النقدية قد تطرّفت في دعواها - وقتا ما - حتى زعم بعض أشياعها أن عالم الآثار الأدبية عالم مستقل عما عداه، ونسيت أن الظاهرة الأدبية ليست إلا ظاهرة واحدة من جملة ظواهر إنسانية، منها ما يتصل بالحياة الروحية للإنسان، ومنها ما يتصل بحياته المادية، وأن هذه الظواهر كلها تترابط فيما بينها بدرجات متفاوتة من القوة، إذا كانت هذه الدعاوى المتطرفة قد ظهرت هنا وهناك في كتابات بعض أنصار النقد الجديد، فإن ذلك لا يقدح في حقيقة أن هذه المدرسة استطاعت أن تنقل الدراسة الأدبية من العناية بأشخاص الأدباء إلى العناية بالأدب نفسه، وكانت لذلك آثار عظيمة باقية في المنهج. وكانت لبعض أقطابها اجتهادات طيبة في تحليل اللغة الفنية، كالذي ذهب إليه كلينث بروكس من أنها مبنية على "المفارقة: paradox" وهو رأي - وجد فيما بعد - تأييدًا قويًا من أبحاث علم الأسلوب.

ولكن سلامة المنهج كانت تقتضي أن ينطلق البحث في الأسلوب الأدبي من أبحاث علم اللغة العام، باعتبار أن الأول شعبة من الثاني، كما أن اللغة الأدبية نفسها ليست إلا نوعًا معينًا من الاستعمال اللغوي.

وقد كان التطور الذي طرأ على علم اللغة منذ أوائل هذا القرن ممهدًا لهذا اللقاء المثمر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية. لقد نشأ علم اللغة الحديث في أوائل القرن التاسع عشر، عندما كان المنهج التاريخي يبسط ظله على الدراسات الإنسانية كلها، وما لبث هذا العلم الجديد أن احتل مكانا بارزا بين هذه الدراسات، حين أثبت أنه يتميز عنها بمزيد من الدقة والموضوعية. فقد استطاع باستخدام المنهج المقارن أن يثبت وجود قرابات بين مجموعات متعددة من اللغات، وكان طبيعيًّا أن يتجه معظم الاهتمام إلى أسرة اللغات الإندو أوربية التي تنتمي إليها اللغات الأوربية الحديثة، ومن قبلها اللغتان اليونانية واللاتينية، كما تنتمي إليها اللغة السنسكريتية (اللغة الأدبية القديمة في القارة الهندية) واللغة الفارسية. وكانت قوانين التغيرات الصوتية هي المفخرة الكبرى لهذه الدراسات التاريخية المقارنة، وإن كانت قد شملت القواعد النحوية كما شملت المفردات.

وإذا كان علم اللغة قد تميز ـ في هذه الفترة ـ على سائر العلوم التاريخية بمزيد من الدقة العلمية، فقد تميز ـ من ناحية أخرى ـ على النحو التقليدي بإيثاره للموضوعية العلمية. فالنحو التقليدي علم معياري، ينظر إلى اللغة على أنها كيان ثابت، ويستقرئ قواعدها ليصوغها في شكل قوانين مطلقة لا يجوز العبث بها. أما علم اللغة الحديث ـ في ظل المنهج التاريخي ـ فهو علم وصفي، يسجل ما يحدث في اللغة أصواتا ومعاني، دون أن يحكم على ظاهرة ما بأنها صواب أو خطأ. ولقد أجدى علم اللغة في هذه المرحلة على الدراسات الأدبية فوائد كثيرة. منها أنه أرهف الحس التاريخي في دراسة الأدب، وساعد على إدراك تغير القيم الفنية من عصر إلى عصر ومن إقليم إلى إقليم، ومنها أنه قدم، من خلال المعاجم التاريخية، أداة بالغة الأثر في فهم النصوص الأدبية، فجنّب قراء الأدب القديم ودارسيه أخطاء مضحكة يقع فيها من لا علم له بتطور معاني الكلمات والتراكيب. على أن المنهج التاريخي لم يلبث أن ظهر فيه نقص خطير، فقد أدى إلى تكوين صورة مهزوزة للحاضر. فكيف يمكن أن نتصور هذا الحاضر تصورا مستقيما إذا كان كل ما نعرفه عنه هو أجزاء منفصلة بعضها عن بعض، ولكل منها تاريخه الخاص؟ لقد أخذ علم جديد يبرز في ساحة العلوم الاجتماعية، ومعه منهجه الذي يحاول الربط بين الظواهر في عصر واحد. ذلك هو علم الاجتماع الذي امتد تأثيره إلى علم اللغة أيضا. ولا يكاد يشك أحد في أن سوسير (1913) الذي يعد بين جمهور علماء اللغة فاتح عصر جديد في تاريخ هذا العلم، قد تأثر بعلم الاجتماع في صياغة منهجه اللغوي، وهو يتلخص في دراسة اللغة بوصفها بناء اجتماعيًّا متكاملا، ومعنى ذلك أن موضوع الدرس يجب أن يحدد بلغة واحدة وعصر واحد، ثم نشرع في دراسة هذا البناء اللغوي مسلّمين ـ نظريًّا ـ بأنه على قدر من الثبات. ومعنى كون هذا الثبات مسلّمة نظرية فحسب أن الموقف مختلف هنا عنه في حالة النحو التقليدي، الذي يتصور أن ثبات النظام

اللغوي واقع مطلق متعالٍ يجب الخضوع له. ومعنى كون اللغة بناء أن هناك نظاما دقيقا يحكم العلاقات بين عناصرها: بين أصواتها من حيث هي بناء صوتي، وبين مفرداتها وتراكيبها من حيث هي بناء معنوي. ولم يلبث البحث في "النظام" اللغوي أن فتح آفاقا جديدة للدراسات الاجتماعية التي انطلق منها، بل للدراسات الإنسانية بوجه عام، هذا فضلا عن الدراسات اللغوية نفسها، التي راحت تستكشف ميادين جديدة، منها دراسة الأنظمة الفرعية المتعددة التي يحتوي عليها النظام اللغوي الواحد. هذه الأنظمة الفرعية هي التي سماها اللغويون "أساليب".

وهكذا بدأ علم الأسلوب الحديث علمًا لغويًا. ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة. ولعل الأصح أن نقول إن الناقد في هذا العصر أصبح ناقدا ولغويا. فهو يشبه الناقد القديم من هذه الناحية، ولكن مع ملاحظة الفروق المهمة بين المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة. وأصبحت معظم الدراسات النقدية الحديثة دراسات أسلوبية، كما انصبت معظم الدراسات الأسلوبية على لغة الأدب. ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضًا عندما نقول إن هذه الصفة تكاد تكون الصفة الوحيدة التي تميز جميع الدراسات الأسلوبية، المعاصرة. ففي داخل هذه المنطقة العريضة على الحدود بين اللغة والأدب تتعدد الاتجاهات والمناهج. ولكل اتجاه ولكل منهج مفاهيمهما الخاصة واصطلاحاتهما الخاصة. إن صورة علم الأسلوب، في أواخر السبعينيات، لا تزال كما وصفها ألمان سنة 1964. (اللغة والأسلوب ص 213) صورة "علم شاب مليء بالنشاط والحيوية، لم يكتمل ولم يُنظَّم بصورة وافية حتى الآن، فهناك كثير من التجارب، وهناك كثير من الأفكار في حالة اختمار. وفي الوقت نفسه لا نجد اصطلاحات متعارفة، ولا اتفاقا عاما على الأهداف والمناهج".

لعلنا نقول؛ إن هذه الصورة شبيهة بما نجده عندنا ـ ولا سيما في هذه السنوات الأخيرة ـ من اختلاط الأفكار وافتقاد المنهج. ولكن لا نخدعنّ أنفسنا: فشتّان ما بين اضطراب ناشئ عن الجهل وفقدان الثقة بالعقل وقعود الهمة عن الطلب، وبين اضطراب ناشئ عن الحرية العقلية التي لا تفتأ تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقش كل الفروض. إن عالم هذا العصر كعالم هذا العصر: مجهول دائم وعقل مغرٍ بارتياد ذلك المجهول.

الفصل الثاني

الأسلوب وعلم اللغة الحديث

الأسلوب بين علم اللغة وفن الأدب

انتهينا في الفصل السابق إلى أن الانقلاب الذي حدث في علم اللغة في مطالع هذا القرن جعل البحث في اختلاف طرق التعبير - وهو أساس علم الأسلوب - مشكلة ملحّة تتطلب المواجهة من اللغويين. فقد خرج علم اللغة من دائرته الأكاديمية المغلقة، دائرة البحث في لغات نمطية - كان بعضها مبنيًا على تصورات نظرية محضة إذ لم يعثر على نصوص تمثله، مثل الأوربية القديمة والإندو أوربية - والقرابات بينها والتحولات التي طرأت عليها نتيجة لاختلاف النطق، إلى أفق الحياة المعاصرة حيث تقوم اللغة بوظيفة مهمة في ربط أبناء الوطن الواحد بعضهم بعضًا، وحيث تتشابك مع نسيج الحياة الاجتماعية حتى لا يمكن فصلها عنه، أو فصله عنها. انحصر البحث التاريخي في اللغات في دوائر أكاديمية ضيقة، ولحق معظمه بدراسة التاريخ والآثار، بينما استقر "علم اللغة العام" كأحد العلوم الاجتماعية المهمة، إذ أصبحت مهمة العالم اللغوي هي بحث اللغة في الحياة (جعل بالي عنوان أحد كتبه "اللغة والحياة") ونشأت فروع لعلم اللغة متداخلة مع علوم اجتماعية أخرى مثل علم الاجتماع اللغوي وعلم النفس اللغوي. ولم يكن في وسع الباحث اللغوي أن يتجنب دراسة الاستعمال الأدبي للغة، إذ كان ثمة شعار يناظر شعار "اللغة والحياة"، أعني شعار "الأدب للحياة".

وإذا كان قد وُجد في الوقت نفسه شعار آخر مناقض، وهو شعار "الفن للفن"، فقد كان الأول أعلى صوتًا، فضلًا عن أنه لم يكن في وسع من يقتنع بأحدهما أن يتجاهل وجود الآخر. حقًا إن بين علماء اللغة كثيرين أرادوا أن يبتعدوا عن دراسة الأدب، على اعتبار أنه تشكيل فني يخرج عن إطار الاستعمالات الطبيعية للغة، ولكنهم اضطروا - مع ذلك - أن يجعلوا لدراسة الأسلوب الأدبي مكانًا شاغرًا في مخططهم للدراسات اللغوية.

وما زال علماء اللغة المحدثون يقفون حائرين أمام هذا المكان الشاغر، أو هذه الفجوة، كلما تعرضوا للاستعمال الأدبي للغة، وما زالت تسمية "الأسلوب" حائرة بين المدلول اللغوي الصرف، أي كل استعمال خاص للغة، والمدلول الأدبي الذي تنصرف إليه كل الكتابات المأثورة عن "الأسلوب". ولكن تمييز "الظاهرة الأسلوبية"، أي الاستعمال الفني للغة، بوصفها ظاهرة لغوية خاصة يلزم إفرادها بالدراسة، قد أصبح واضحًا الآن، بحيث خرجت الدراسات الأسلوبية من أحضان علم اللغة، وأصبح لها وجودها المتميز بين علم اللغة من ناحية والنقد الأدبي من ناحية أخرى. وثمة من يعدونها بديلًا للنقد الأدبي، وثمة من لا يزالون يعدونها جسرًا بين العلمين. وهذا طبيعي في مرحلة التكوين التي أشار إليها "ألمان".

على أننا إذا تتبعنا المفاهيم اللغوية حول "الاختلافات" وجدناها تُسْلِم، بصورة طبيعية، إلى ضرورة إفراد "اللغة الفنية" بعلم مخصوص. وهذا ما نحاوله في هذا الفصل والذي يليه.

فأول هذه المفاهيم

مفهوم اللغة (Langue) في مقابل القول (Parole)

ومبدأ التمييز بين "اللغة" و"القول" هو من المبادئ الأساسية في فلسفة سوسير اللغوية. وقد سبقت الإشارة إلى مكانة سوسير في علم اللغة الحديث. وبما أن كثيرا من المفاهيم التي سنتناولها في هذا الفصل راجع إلى كتابه "دروس في علم اللغة العام" (1914) - وقد حرره بعض تلاميذه عقب وفاته من المحاضرات التي كان يلقيها في جامعة جنيف - فلابد من تعريف موجز بهذا الكتاب. إن القيمة الكبرى لكتاب سوسير ترجع إلى المنهج الجديد الذي رسمه للدراسات اللغوية، وكان من أهم ما تمخَّض عنه تحويل اتجاه تلك الدراسات من الاتجاه التاريخي إلى الاتجاه الوصفي، ومن دراسة اللغات الأدبية المكتوبة إلى اللغات المنطوقة المستعملة في شؤون الحياة العادية. لقد رجع سوسير إلى دراسة اللغة باعتبارها "نظامًا"، وهو نفس الاعتبار الذي كان يقوم عليه النحو التقليدي، ولكنه - في هذه المرة - لا يوجه نحو قواعد معيارية للغة "الصحيحة"، بل نحو استخلاص القواعد من اللغة المستعملة، وتقريرها بطريقة وصفية. ولكي يمكن الوصول إلى القوانين الوصفية المطلوبة، رأى سوسير من الضروري إهمال الفروق الفردية وحصر الجهد في الظواهر العامة. ومن هنا تصبح "شواذ" النطق أو الدلالة أو التركيب غير ذات بال بالنسبة إلى اللغوي. فاللغة ذات وجود اجتماعي، حقيقي، لا يتوقف على استعمال الأفراد لها، بل الصحيح أن الأفراد يتلقونها عن المجتمع خلال عملية تعليم طويلة تبدأ مع بداية

وعيهم. هذه اللغة ذات الوجود الاجتماعي المتكامل هي "الموضوع" الذي يحدد دائرة عمل اللغوي، ويتيح له اكتشاف أكبر قدر ممكن من العلاقات بين العناصر اللغوية. أما استعمال الأفراد المختلفين من أبناء اللغة الواحدة لهذه اللغة، فإنه لا يصلح -لما فيه من الاختلافات التي لا يمكن حصرها- موضوعًا للعلم. وبناء على ذلك يجب التفريق بين ثلاثة مفاهيم: الكلام أو التكلم (Langage)، وهو لازمة من لوازم الاجتماع البشري، ويراد به استخدام رموز صوتية أو كتابية لتبليغ معنى؛ واللغة (Langue)، وهي الرموز الصوتية أو المكتوبة التي يستخدمها أفراد مجتمع معين للتفاهم فيما بينهم، فهي موجود اجتماعي، ذو وجود حقيقي، وإن كان وجودًا ذهنيًا مجردًا، ويتمثل هذا الوجود في المعاجم وكتب النحو التي يمكننا أن نصفها بأنها نوع من "الثروة القومية" الروحية، تستغل أجزاء منها بحسب الظروف والأحوال؛ وأخيرًا هناك القول (Parole)، وهو ينطبق على كل واقعة من الوقائع الجزئية التي لا حصر لها، والتي تتألف من تعبير لغوي منطوق أو مكتوب، ومن ظرف معين، زماني أو مكاني يستخدم فيه هذا التعبير.

لا ينبغي أن يفهم من هذه التفرقة أن سوسير ينفي الوقائع اللغوية الجزئية نفيًا تامًا من دائرة اهتمام العالم اللغوي. فذلك مستحيل بداهة؛ إذ إن القوانين العامة لا يمكن استخراجها إلا من هذه الوقائع الجزئية. وإنما الذي ينفيه سوسير هو الفروق التي تظهر في هذه الوقائع، لأنها لا تمس جوهر اللغة. وإلى مثلها يعزو عجز علماء اللغة قبله عن اكتشاف القوانين اللغوية، أي عن إيجاد علم صحيح للغة.

ويكاد تشومسكي يأخذ بهذه التفرقة نفسها حين يقدم مصطلحين جديدين، وهما "المقدرة: Competence" و"الأداء: Performance" حتى إن بعض علماء اللغة سوّى بين هذين المصطلحين وبين مصطلحي "اللغة" و"القول" عند سوسير. ولعل ذلك صحيح بالنسبة إلى "القول" و"الأداء"؛ إلا أنه تجب الإشارة إلى نقطة خلاف بين اصطلاحي "اللغة: Langue" و"المقدرة: Competence" من حيث إن الأولى تشير إلى حقيقة اجتماعية، في حين تشير الثانية إلى استعداد ذهني لدى من يستعمل اللغة. فإذا أردنا الجمع بين هذه المصطلحات الأربعة نقول: إن مفهوم "المقدرة" يتوسط بين مفهومي "اللغة" من ناحية و"الأداء" أو "القول" من ناحية أخرى.

اللغة نظام من العلاقات

مع أن سوسير دعا إلى إسقاط الاختلافات الفردية بين "الأقوال"، ولو في المرحلة الأولى من تأسيس علم اللغة، فقد كانت تفرقته بين "اللغة" و"القول" هي البذرة التي أنبتت

علم الأسلوب، إذ إن مجرد الالتفات إلى أن ثمة فروقًا في استعمال اللغة لا تمس الجوهر قد دعا بعض تلاميذه إلى النظر في أسباب هذه الفروق بغية التوصل إلى ضوابط لغوية عامة تحددها، وإن لم تبلغ في شمولها درجة القوانين اللغوية. ولا شك أن البداية الحقيقية لأي علم هي تحديد منطقة البحث، أو نوعية الظواهر، بالنسبة لهذا العلم. وقد وجد علماء اللغة من تلاميذ سوسير وغيرهم اسم "أسلوب" مناسبًا للدلالة على أي طريقة متميزة في استعمال لغة ما. والتزم أتباع سوسير في دراستهم للأساليب نفس المنهج الوصفي الذي اتبعه في دراسة اللغة. وهو يلخص هذا المنهج بقوله "إن اللغة شكل وليست مادة"، أي أنها نظام من العلاقات. فاللغة مكونة من رموز اصطلاحية (أصوات ثم كلمات) ليست لها دلالة ذاتية، وإنما تتحدد دلالة كل عنصر من عناصرها من خلال علاقته بالعناصر الأخرى. وهناك نوعان من العلاقات: علاقات رأسية، ترابطية (تعتمد على تداعي المعاني) بين الكلمة وقريباتها أو نظيراتها في الاشتقاق، وبينها وبين مضاداتها ومرادفاتها... إلخ، كالعلاقة بين "عالم" و"عَليم" و"معلِّم" و"تعليم" و"علَّم" و"علوم"... إلخ، وبينها وبين "قائم" و"قاعد" و"سائق" و"كاتب"... إلخ؛ وبينها وبين "عارف" و"حبر" و"فقيه"... إلخ؛ وبينها وبين "جاهل" و"صانع" و"حرفي"... إلخ.. والنوع الثاني علاقات أفقية، أي بين أجزاء الجملة بعضها بعضًا: فالفعل يتطلب فاعلًا، وبعض الأفعال يتعدى بنفسه، وبعضها يتعدى بحرف، وبعض الأفعال والصفات يتطلب نوعًا معينًا من الموصوفين مثل "قال" - لإنسان، و"صهل" - للفرس، و"يانع" - للنبات، و"فاره" - للدواب... إلخ.

والدليل على أن اللغة نظام من العلاقات وليست مادة، أننا لو تصورنا انعدام كلمة مثل "فاره" لوجب أن تحل محلها كلمة مثل "يانع" إلى جانب وظيفتها الأصلية، وكذلك العكس. ويظهر ذلك عند محاولة الترجمة من لغة إلى لغة، إذ قلما تجد كلمة في اللغة المنقول إليها تطابق تمام المطابقة وفي جميع استعمالاتها كلمة الأصل؛ وما ذلك إلا لأن معنى كل منهما يتحدد بترابطاتها في اللغة التي تنتمي إليها.

ولقد وضع سوسير، بوصفه للعلاقات الرأسية (الترابطية) بين العناصر اللغوية (ويسميها علاقات غيابية: in absentia، ويردها إلى عمل الذاكرة) أساسا علميًا صالحا لبحث "الدلالات الإضافية: Connotations" التي يعتمد عليها الأسلوب الأدبي. واكتسب هذا البحث ثراء جديدا بفضل دراسات "علم الدلالة" التي قام بها علماء آخرون من منطلق فلسفي، كما سنرى في الفقرة التالية.

أما "العلاقات الأفقية" فيمكنا أن نتبين عظم شأنها في دراسة الأسلوب الأدبي إذا تذكرنا تعريف البلاغة عند إمام البلاغيين العرب عبد القاهر الجرجاني، وهو أنها "تأخي

معاني النحو بحسب الأغراض التي يصاغ لها الكلام"، وتعريفها عند السكاكي بأنها "معرفة خواص التراكيب". إلا أن علماء الأسلوب في عصرنا هذا عنوا بإيضاح مسألة بقيت غامضة مشوّشة لدى بلاغيينا القدماء، وهي علاقة القواعد النحوية بالفن القولي، وهذا شرط ضروري لتحديد الظاهرة الأسلوبية.

وإذا كان سوسير قد حصر اهتمامه في الجملة، وهي أصغر من أن تحمل كل العلاقات التي تكوّن العمل الأدبي، فإن علماء اللغة التالين له أدخلوا في علم اللغة دراسة ما سموه "الحديث: discours" أو "النص: texte"، حيث يمكن أن تدرس العلاقات الصوتية والدلالية التي تنتظم النص كله: كظاهرة الإيقاع، والتنغيم، والتوازي، والتناظر، والتكرار، والتضمين... إلخ.

أنواع الدلالات اللغوية

لقد تردد سوسير في اعتبار العلاقات الأفقية راجعة إلى اللغة أو إلى القول، ومال أخيرًا إلى وضعها في منزلة بين بين، فهي خاضعة إلى حد ما للنظام اللغوي الذي هو حقيقة اجتماعية لا يمكن تغييرها من قبل الفرد، وهي من جهة أخرى راجعة إلى حرية الفرد واختياره. ولم تكن هذه المشكلة تبدو جوهرية حتى وقت قريب، رغم أن الاهتمام بالعلاقات الأفقية زاد بل تضاعف لدى علماء اللغة المحدثين، كما كانت الحال في النحو التقليدي، إذ إن كلا الفريقين حصر جهده في الأشكال اللغوية، ومقدرة القائل والسامع على استخدام هذه الأشكال والتعرف عليها (تحاول الأبحاث الأحدث في علم الدلالة، عند جريماس وغيره، ويضاف إليها ويلحق بها ما سمي بلغويات النص: Text linguistics، أن تسد هذا النقص)، وإنما ظهر الاهتمام بالدور الخلاق لكل من القائل والمستمع حين نما علم الأسلوب وراح يستمد نماذجه من الاستعمالات المتنوعة للغة، ولاسيما الاستعمال الفني، بدلًا من الاقتصار على اللغة الطبيعية. وازدادت الصفة الفردية للأقوال بروزًا مع اهتمام الأسلوبيين بدراسة نصوص كاملة.

أما البداية، فكانت البحث عن الدلالة الوجدانية للعبارة اللغوية "الطبيعية". وقد التزم بالي - مؤسس علم الأسلوب في اللغة الفرنسية - منهجًا قريبًا مما التزمه أستاذه من دراسة "اللغة" دون "القول". وقد يبدو ذلك غريبًا من حيث إن الحالة الوجدانية ترتبط دائمًا بظروف القول وحالة القائل، ولكن بالي ينظر إلى "المحتوى الانفعالي" على أنه عنصر ثابت في اللغة. فعنده أن اللغة الطبيعية التي نتكلمها ليست في خدمة المنطق ولا في خدمة الفن، وإنما هي في خدمة الحياة "ولا أحد يعيش بالعقل وحده، فليست هناك فكرة خالصة واحدة

تساعد على الحياة" (اللغة والحياة، ص 195). وبناء على هذه النظرية ينصرف بالي إلى تحليل الخصائص الانفعالية لوقائع التعبير اللغوي فيردها إلى قسمين: خصائص طبيعية راجعة إلى الصوت أو إلى الصيغة، كما تدل "أف" على التضجر، وكما يدل التصغير على التمليح (غزيل، قمير، عبيلة... إلخ)، أو التحقير (رجيل، وريقة... إلخ)، وكما تعبر الكلمة بالصورة عن معنى ("علم" لشخص مشهور، "ثعلب" لشخص ماكر... إلخ). وكما تعبر الكلمة بالصورة عن معنى "علم" لشخص مشهور و"ثعلب" لشخص ماكر... إلخ. والقسم الثاني خصائص إيحائية راجعة إلى ارتباط العبارة بموقف اجتماعي معين، ككونها من عبارات السوقة أو من عبارات العلية، ومما يستعمل في شؤون الحياة العادية أو مما يستعمل في المناسبات الرسمية... إلخ.

ويترتب على هذه النظرية أنه لا توجد عبارة خالية من الدلالة الوجدانية خلوًّا تامًّا. وحتى إذا تصورنا مثل هذه العبارة المحايدة في موقف محايد تمامًا فيجب القول: إن الدلالة الوجدانية هنا تساوي صفرًا، ولا تحسبن هذا القول مجرد حيلة لفظية للخروج من مأزق نظري، إذ الواقع أننا إذا سلمنا بأن القاعدة في استعمال اللغة هي اقتران الإبلاغ أو التقرير بالتعبير الوجداني دائمًا، فإن العبارة الخالية من أي تعبير وجداني لابد أن تلفتنا بهذه الصفة فيها، ومن هنا لا يقال إنها عبارة خالية من التعبير الوجداني وإنها دليل على فساد النظرية، بل يقال إن الدلالة الوجدانية فيها تساوي صفرًا، فهي الشذوذ الذي يثبت القاعدة كما يقال.

لقد تصور بالي علم الأسلوب على أنه علم لغوي صرف، يكمل النحو، ولا يختلط بالبلاغة أو فن الكتابة. وسار تلميذاه ماروزو وكريسّو على الدرب حتى منتهاه، فكتب كلاهما كتابًا في علم الأسلوب موزعًا على أبواب تشبه أبواب النحو، ابتداء بالحروف أو الأصوات وانتهاء بالجملة أو العبارة. ويمكن أن نشبه هذا النوع من التأليف بكتب البلاغة عندنا.

وفي الوقت نفسه كان بحث "المعنى" يشغل فريقًا من الفلاسفة وعلماء النفس في إنجلترا، وعلى رأس هؤلاء أوجدن ورتشاردز في كتابهما الشهير "معنى المعنى" (1923). وقد ميزا بين الدلالة الفكرية التي يفضلان تسميتها "الإشارة: Reference" والدلالات الوجدانية التي تعبر عن "انفعالات ومواقف وأحوال ومزاج واهتمام واستعداد ذهني تحصل فيه الإشارة" (ص 223". وحدد رتشاردز في كتابه "النقد التطبيقي (1929) الدلالات الانفعالية للغة بثلاث جهات: "وجدان: Feeling" ويفسره بأنه "موقف القائل مما يتحدث عنه؛ و"نبرة: tone" وتعني موقف القائل من سامعه؛ و"قصد: intention" ويعني الأثر الذي يحاول القائل إحداثه لدى مستمعه. هذه الأنواع الثلاثة من الدلالات الانفعالية تندمج مع الدلالة الفكرية

(Sense) وتؤثر فيها وتتأثر بها. ولهذا يسميها رتشاردز "جهات" للمعنى (aspects)، (الفصل الأول من القسم الثاني) أو "وظائف للغة: function" (الملحق أ). وهو يفرق إجمالاً بين الوظيفة الإشارية المستخدمة في لغة العلم، والوظائف التالية التي تتميز بها اللغة الفنية.

العرف اللغوي (Register)

رأينا أن بالي قسّم "الخصائص الوجدانية" للوقائع اللغوية إلى قسمين: خصائص طبيعية وأخرى إيحائية، ملتزمًا في ذلك منهج أستاذه الذي يحصر اهتمامه في "اللغة" بوصفها موجودًا اجتماعيًا مستقلًا عن "الأقوال" الفردية. ولكن ثمة جماعة من علماء اللغة الإنجليز عنوا بدراسة اللغة الإنجليزية المستعملة في شتى أغراض الحياة لتحديد المتغيرات من بين السمات اللغوية. هؤلاء لم ينظروا إلى خصائص لغوية يمكن أن تكون راجعة إلى ترابطات اجتماعية، إلا أنها - في نهاية الأمر - تكون جزءًا من البناء العام للغة، بل نظروا إلى طرفين للغة: "السمات اللغوية: Linguistic features" و"متغيرات الموقف: Situationae Variables". ويعرف كرستال ودافي "السمة اللغوية" بأنها "أي فلذة من كلام أو كتابة يمكن تمييزها من المجرى العام للغة، والبحث فيها - سواء أكانت كلمة معينة أم جزءًا من كلمة أم نسقًا من كلمات أم طريقة لنطق كلمة". وأما "الموقف" فيعني عندهما "ذلك القسم من الوقائع غير اللغوية ذا العلاقة الواضحة بتعيين السمة اللغوية". ويؤكدان أنهما لا يعنيان بـ"الموقف" كل الوقائع غير اللغوية التي تكون حاصلة وقت حصول السمة اللغوية. وتظهر قيمة هذه التفرقة في نظرتهم إلى العلاقة بين السمات اللغوية ومتغيرات الموقف. فهي ليست مجرد ارتباط ذهني وإنما هي تطابق يشعر به ابن اللغة شعورًا تلقائيًا وإن لم يتلقَّ تدريبًا خاصًا في علم اللغة. إنه يعرف مثلًا أن كلمة ما تستخدم في الخطابة الدينية وأخرى في المنازعات القضائية، فكأن "متغيرات الموقف" هي نفسها الوجه الآخر "للسمات اللغوية". وتوضيح هذه الفكرة من الأهمية بمكان نظرًا لأن "متغيرات الموقف" تكوّن ما يسمّى عادة بالمعنى، و"السمات اللغوية" يشار إليها بكلمة "اللفظ"، وكثيرًا ما عومل اللفظ والمعنى على أنهما طرفان متناقضان أو متضادان. ومن آفات العقل البشري أنه إذا وجد اسمين يقعان على شيء واحد من جهتين مختلفتين ظن أنهما لشيئين مختلفين. ولعل التطابق بين اللفظ والمعنى لم يتضح وضوحًا كافيًا في البلاغة العربية والنقد العربي القديم. وهو من الأمور التي عنيَ ببحثها علماء الدلالة؛ ومع أن الكثير من مسائل هذا العلم لا يزال غامضًا، فإن قضية اللفظ والمعنى لم تعد محل التباس. ويعبر بالمر عن الموقف العام من هذه القضية حين يقول:

> "إن مشكلة علم الدلالة لم تعُد البحث عن شيء روّاغ يسمى "المعنى" بل هي بالأحرى محاولة فهم الكيفية التي بها يمكن للكلمات والجمل أن تعني شيئًا، أو قل كيف يمكن

أن تكون (ذات معنى). والكلام عن أن (لها) معنى أشبه بالكلام عن أن الشيء (له) طول. فكون الشيء (له) طول يراد به أن طوله كذا قدمًا أو كذا بوصة، ولا يراد به أكثر من ذلك. وكذلك الأمر في المعنى. فليس المعنى شيئًا (للكلمات) بالمعنى الحرفي للملكية". ("علم الدلالة: عرض جديد" ص 30، 29).

وقد وقف سوسير وقفة طويلة عند مشكلة "العلامة اللغوية: Signe" ورأى أنها تدل على كل مؤلف من صورة صوتية أو "دال: Signifiant" وفكرة أو "مدلول: Signifie". وليوضح هذه الوحدة أشار إلى أنها كثيرًا ما شبهت بالإنسان المكون من جسد وروح، ولم يرفض هذا التشبيه ولكنه فضل عليه أن تشبه بمركب كيميائي كالماء المكون من إيدروجين وأكسوجين، فلو أخذ كل عنصر على حدة لما كانت لأيهما خصائص الماء. ويعود فيشبه اللغة بقطعة من الورق وجهها الفكر وظهرها الصوت. فكما لا يمكنك أن تقطع وجه الورقة دون أن تقطع ظهرها في الوقت نفسه، فكذلك لا يمكنك أن تفصل الصوت عن الفكرة ولا الفكرة عن الصوت.

والأسلوبيون الإنجليز، وإن تباعدوا عن منهج سوسير وبالي النظري واصطنعوا منهجًا عمليًا يقوم على جمع النماذج وتحليلها وتصنيفها، فإنهم لم يكونوا أقل التزامًا بفكرة وحدة الدال والمدلول ولكنها عندهم ليست وحدة مثالية ثابتة، بل هي وحدة ذات صور شتى. ولذلك فعلم الأسلوب عندهم لا يهدف إلى دراسة وقائع التعبير اللغوي من جهة محتواها الانفعالي، كما هي الحال عند بالي وأتباعه، بل يهدف إلى دراسة أشكال التعبير في اللغة الإنجليزية، حيث تكون السمات اللغوية مطابقة لمتغيرات الموقف. وهنا يؤدي مصطلح "العرف اللغوي: register" مهمة الجمع بين طرفي الفكرة، وهما الموقف الاجتماعي والشكل اللغوي؛ إذ يعرفه فاولر بقوله إنه "مجموعة من السمات السياقية - econtextual features - توجد استعمالاً معينا للسمات الشكلية" ("علم اللغة ودراسة الأدب" ص 14). ويشرحه داريبشير بقوله "يمكن إجمال مبدأ العرف اللغوي بأن ثمة أنواعًا مختلفة من السمات اللغوية توجد مناسبة لأنواع مختلفة من الاستعمال اللغوي التي تنشأ استجابة لشتى أنواع النشاط البشري". ("نحو للأسلوب" ص 37) ويعرفه تشابمان أخيرًا بأنه "الأداء اللغوي الذي تظهر فيه سمات مميزة اختيرت بالنظر إلى ظروف خارجية". ("علم اللغة والأدب" ص116).

ويرمي الأسلوبيون الإنجليز إلى استقراء أنواع الاستعمال اللغوي المرتبطة بالمواقف الاجتماعية المختلفة (كالمهن والعلاقات الاجتماعية... إلخ)، واستخلاص السمات اللغوية التي تميز كلًا منها عن السمات اللغوية العامة التي توجد لدى كل المتكلمين بالإنجليزية. ومع أنهم - كما سبق القول - لا يجعلون البحث عن الدلالات الانفعالية هدفًا في حد ذاته فإنهم يلاحظون هذه الدلالات فيما يلاحظونه من ارتباط السمات اللغوية بظروف القول.

وأهم من ذلك أنهم جذبوا الدراسة الأسلوبية أكثر إلى واقع الحياة، وهو ما لم يستطع بالي وتلاميذه أن يفعلوه إلا على مستوى الفكر المجرد، وعنوْا برصد الخصائص الفردية في استعمال اللغة (أو اللهجة الفردية: idiolect) ففتحوا الباب واسعًا لدراسة الأسلوب الأدبي. ولكن تحديد السمات اللغوية العامة وتلك التي تعد خاصة أو مميزة ليس بالأمر السهل. فقد لا نحتاج إلى أن نكون علماء لغة لكي نقرر مثلًا أن الأسلوب الأدبي يعتمد على الصور والمجازات، أو أن طائفة معينة من المفردات، أو طريقة معينة في استعمال الضمائر تميز الأسلوب القضائي عن غيره، ولكن هل يستطيع عالم اللغة نفسه أن يقرر أين ينتهي بحث النحو وأين يبدأ بحث الأسلوب؟ لقد انتقد كريستال ودافي مصطلح "العرف اللغوي" لأنهما يريانه شديد العموم، واقترحا طريقة مستوعبة لتحليل الأسلوب بالربط بين السمات اللغوية من ناحية ووجوه الاستعمال اللغوي من ناحية أخرى. ولكنهما لم يستطيعا إحصاء كل وجوه الاستعمال اللغوي الممكنة، ومن البدهي أن لا يستطيعا ذلك لأنها أكثر من أن تحصى. واعترفا بأن اختيار النصوص المرشحة للبحث الأسلوبي، وتحديد السمات اللغوية نفسها، يعتمدان على فطنة الباحث اللغوي. ولكننا نعلم أن هذه الفطنة ترجع في نهاية الأمر إلى الصورة التي في ذهنه عن القواعد النحوية، والقواعد النحوية يمكن أن تكون مفصلة ومستوعبة بحيث تضبط كل الاستعمالات الصحيحة وتنفي كل الاستعمالات الخاطئة؛ وفي هذه الحالة نتساءل: ما السمات اللغوية الخاصة التي تبقى ليبحثها علم الأسلوب؟ أما إذا جعل النحو وصفيًا محضًا (بفرض أنه سيظل "نحوًا")، ومقصورًا على السمات اللغوية المشتركة بين أنواع الاستعمال اللغوي جميعها، أي على القاسم المشترك الأعظم بين هذه السمات، فسيخرج بعد هذا التحديد أشد هزالًا من أن يصف نصًا واحدًا أيًا كان نوعه.

لا شك أن هذه المشكلة تهم النحويين أولًا، ويمكن توضيحها بما هو معروف عن النحو العربي من أنه أحصى كل الاستعمالات اللغوية حتى الشاذ منها، بحيث أصبح الكثير من قواعده لا يكاد يوجد له مثال في الواقع. والذين يتنادون اليوم بتيسيره يعنون في الغالب حذف بعض هذه القواعد. ولكن أين يقفون في الحذف؟ هذه هي المشكلة التي لم يصلوا فيها إلى حل.

أما في أمريكا وأوربا فأصحاب النحو التوليدي التحويلي يحاولون أن يستوعبوا القواعد مثلما استوعب القدماء قواعدهم، ولكن بطريقة تجزيئية منظمة يمكن تلقينها للعقل الإلكتروني. وقد اصطدموا في محاولتهم هذه بمسألة مهمة أظهرت الحاجة إلى فهم أعمق لحدود النحو وحدود الأسلوب. هي التي نتناولها بالبحث في الفقرة التالية:

رأينا فيما سبق أن سوسير لاحظ نوعين من العلاقات اللغوية: علاقات رأسية أو تصريفية (Paradigmatiques) وهي التي تقوم بين الكلمة المذكورة وكل ما يمت إليها بصلة لفظية أو معنوية من كلمات لم تذكر في النص؛ وعلاقات أفقية أو تركيبية (Syntagmatiques) وهي تلك التي تقوم بين الكلمة وسائر الكلمات في الجملة. وقد لقي هذا النوع الأخير عناية أكبر لدى اللغويين من بعده، وأشهرهم اللغوي الأمريكي نعوم تشومسكي صاحب نظرية النحو التوليدي التحويلي، التي أصبح لها من التأثير والامتداد في الدراسات اللغوية المعاصرة أكثر مما لأي نظرية أخرى.

وقد أشرنا من قبل أيضًا أن تشومسكي وضع اصطلاحين جديدين في علم اللغة، وهما "المقدرة: Competence" و"الأداء: Performauce"، وألمعنا إلى الفرق بين أولهما خاصة وبين اصطلاح اللغة (langue) عند سوسير، مبينين أن الأول ذو طابع نفسي والثاني ذو طابع اجتماعي. ونضيف هنا أن هذا الطابع النفسي - أو الذهني - هو لب الفلسفة التي تقوم عليها نظرية تشومسكي. فهو يرى أن إدراك العلاقات اللغوية قائم في الإنسان بالفطرة، مهما يكن جنسه أو وطنه، ولكنه يكتسب من بيئته شكلًا معينًا من أشكال هذه العلاقات هو لغته الأم. وليس ثمة ما يمنع من أن نتصور هذه المقدرة وقد بلغت مستوى مثاليًا بحيث لا تعجزها، قولًا أو فهمًا، جملة مما يمكن أن يقال في هذه اللغة. فهي تقبل كل ما هو صحيح وتفهمه، وتردُّ كل ما هو خطأ وتنكره. وهي ترجع في قبولها أو ردها إلى عدد محدود من النماذج الأساسية، ثم إلى مجموعة من القواعد التحويلية المتدرجة، بحيث يمكنها تشكيل عدد غير محدود من الجمل التي لم تسمعها أو تقرأها من قبل. وهذا هو العمل الذي يقوم به النحو التوليدي التحويلي.

ودون الخوض في تفاصيل هذا النحو، نتجه مباشرة إلى النقطة التي تعنينا وهي "درجات الصحة النحوية".

لقد وجد تشومسكي وأتباعه أن هذا القائل المثالي أو المستمع المثالي لن يقف حائرًا أمام جملة مثل: "في البستان أشجار كثيرة" أو مثل: "أشجار في كثيرة البستان" بل سيقبل الأولى ويرفض الثانية بدون تردد. ولعله سيشعر أن جملة مثل "أشجار كثيرة في البستان" أو "أشجار في البستان كثيرة" يجب أن تكون مقبولة أيضًا، فهي لا تزال تؤدي المعنى، ولكنها أقل صحة من الجملة الأولى. وربما قال أو سمع جملة مثل "في بستان ابن عمي البعيد عن البلد أشجار كثيرة"، ولكنه سيشعر أنها يمكن أن تكون أفضل لو قال: "بستان ابن عمي البعيد عن البلد فيه أشجار كثيرة"، فهنا استفاد من الضمير لتقريب طرفي الجملة "فيه أشجار

كثيرة"، كما أنه تخلص من اللبس الذي يمكن أن ينشأ حول الصفة والموصوف: هل البعيد عن البلد هو البستان أو ابن العم؟ ولعله يستريح أيضًا لأن في هذه الجملة الأخيرة نوعًا من التوازن الذي يساعد على انتظام النفس: "بستان ابن عمي/ البعيد عن البلد/ فيه أشجار كثيرة".

ولكن ثمة نوعًا آخر من المخالفة النحوية لا يشبه تلك المخالفة الصريحة فيما لو قيل: "أشجار في كثيرة البستان". ويمثل تشومسكي لهذا النوع الثاني بجملة أصبحت شهيرة في كتب علم اللغة: "إن أفكارًا خضراء تنام بعنف". فهنا جملة تبدو مستقيمة من حيث الأوضاع النحوية الأساسية، فهي مكونة من مسند إليه ومسند، وكلاهما مستقر في مكانه، منتظم في نسقه؛ ولكن متى كانت الأفكار توصف بالخضرة، وكيف يمكن أن يسند إليها فعل النوم؛ وكيف يكون النوم عنيفًا فوق ذلك؟ ولعلك تلاحظ أننا اخترعنا أمثلتنا الخاصة حين كنا بصدد ترتيب الكلمات في الجملة، ولكننا لم نر بأسًا بأن نقتبس هذا المثال الأخير من تشومسكي. ولعل ذلك يدلك على نوع الاختلاف بينه وبين الأمثلة السابقة من الجهة النحوية. فالترتيب يختلف من لغة إلى لغة، ولذلك تتعذر ترجمة الأمثلة في هذه الحالة، أما قوله "إن أفكارًا خضراء تنام بعنف" فالغرابة فيه لا ترجع إلى الترتيب بل إلى أن كلمة ذات معنى معين رُبطت بكلمة أخرى لا توافقها.

فما يسمى "الصحة النحوية: grammaticality" في النحو التوليدي التحويلي لا يساوي بالضبط ما نعنيه بكلمة "الصواب" في النحو التقليدي، وإنما يعني التراكيب المقبولة لدى المتكلم المثالي باللغة. ومن الواضح أنه للقبول درجات كثيرة، كما أنه يمكن أن يتساوى تركيبان في أن كليهما مقبول. أي أن ما يعنيه أصحاب النحو التوليدي التحويلي قريب مما أشار إليه كريستال ودافي بـ "السمات اللغوية العامة"، أو ما سماه اللغويون العرب "الوضع اللغوي"، ومن ثم يجب على هذا النحو الجديد، حتى يكون شاملًا لكل ما يمكن أن يقال في اللغة، أن يتضمن القواعد التي تضبط تلك التراكيب جميعها. ولكن هل يمكن ذلك؟ أليس من المؤكد أنه ستبقى دائمًا بعض الاستعمالات خارج دائرة هذا النحو؟

إن النحو التوليدي التحويلي لا يحل المشكلة التي قابلناها عند كريستال ودافي. فالحدود بين الاستعمالات اللغوية العامة والاستعمالات الخاصة لا تزال غير واضحة. بل الواقع أننا لو تخيلنا أنفسنا، وقد انطلقنا من نقطة الجملة المكونة من اسم وفعل (أو اسم ووصف في العربية) وهي أعم قاعدة يمكن أن نتصورها ـ انطلقنا من هذه النقطة في خطوط دائرية تتسع رويدًا رويدًا فإننا قد لا نعرف أبدًا متى خرجنا من منطقة اللغة العامة ودخلنا في مناطق اللغات الخاصة. والغالب أن ملاحظاتنا لن تتجاوز الصفة الكمية، ففي طائفة معينة من

النصوص (كالنصوص العلمية) يكثر استعمال الفعل المبني للمجهول، وفي طائفة أخرى (كالنصوص القضائية) يقل استعمال الضمائر وتلتزم الأسماء الظاهرة بوجه عام، وفي نص أدبي معين تكثر الجمل الفعلية القصيرة بينما تقل حروف العطف، وهلم جرا.

ولكن مثل هذه الملاحظات الكمية والجزئية لا تعطينا البنية الكاملة للنص من حيث هو سلسلة لغوية متكاملة. ويصدق هذا القول على النصوص الأدبية أكثر من غيرها، لأنها تبلغ من التنوع والمرونة حدًا يجعل ضبطها بقواعد "تحويلية" أمرًا مستحيلًا. ومثل هذا يمكن أن يقال عن الروابط المعنوية بين المفردات: كالكلام عن استعمال المتنبي لألفاظ الخيل والسيف والرمح وما إليها مما يتصل بالحرب، واستعمال الشعراء الرومانسيين عندنا لألفاظ الشراع والبحر والعاصفة والزورق والملاح... إلخ. مما يشير إلى رحلة محفوفة بالمخاطر. وهو لون من الدراسة "الأسلوبية" يستند إلى فكرة "الحقول الدلالية" التي تحدث عنها بعض علماء اللغة. فالبحث عن "الحقول الدلالية" - وهو بحث كمّي أساسًا - لا يكشف عن صفات جوهرية في النص الأدبي، ولا يستحق أن يسمى تحليلًا أسلوبيًا لأنه لا يزيد على أن يؤكد بعض المقولات النقدية الشديدة العموم كما في المثالين المذكورين. وفكرة "الحقول الدلالية" عند علماء اللغة تعني أكثر من حصر المفردات التي تتعلق بموضوع معين، فهي محاولة لضبط معاني المفردات عن طريق نسبة بعضها إلى بعض، طبقًا لما أوضحه سوسير عن العلاقات الرأسية بين مفردات اللغة. والانتفاع بهذه الفكرة في تحليل الأسلوب الأدبي لا يكون إلا بعد أن نحدد مجال الأسلوب، وعندئذ يمكن أن تأخذ الفكرة شكلًا آخر، فلا تكون لها هذه الدلالة السطحية المجردة.

البنية السطحية والبنية العميقة

ولكن مسألة "درجات النحوية" تتصل بفكرة أساسية في نظرية تشومسكي، وهي فكرة "البنية العميقة" أي الوحدة الفكرية للمعنى التي يتم التعبير عنها من خلال القواعد الأصلية في النحو. وقد يبدو أن فكرة "البنية العميقة" نتجت من الجمع بين المنهج العقلاني في دراسة اللغة، وهو المنهج الذي يلتزمه تشومسكي، وأساسه تفسير الوقائع اللغوية بنشاط العقل، وبين المنهج "التوزيعي: distrilbutionist" السائد في دراسات اللغويين الأمريكيين، ومؤداه تفسير "المعنى" بسلوك الكلمة لا غير، أي أن ما يسمى "معنى" الكلمة ينحصر في مواضع استعمالها، أي المناسبات الاجتماعية التي تقال فيها والكلمات التي تسبقها أو تتلوها. فالبنية العميقة تمثل الجانب الفكري، والبنية السطحية تمثل الجانب السلوكي، والجانب السلوكي لا يُفهم إلا من خلال الجانب الفكري. وهنا تظهر أصالة المنهج العقلاني عند تشومسكي.

ومهما يكن منشأ الفكرة فقد كان لها أثر مهم في بحث الأسلوب، كما سيتضح فيما يلي.

ولابد لنا - أولاً - من شرح المقصود بالبنية السطحية والبنية العميقة بشيء من التفصيل:

لقد سبقت الإشارة إلى الطريقة التي اتبعها تشومسكي لحصر أشكال الجملة الإنجليزية، والقاعدة الأولى والثابتة في جميع هذه الأشكال هي: ج ← س + ف (جملة ← اسم + فعل). ولكن هذه القاعدة لا تكفي وحدها لبناء جملة لأننا لابد أن نعرف ما الذي نسميه "س" وما الذي نسميه "ف". فهناك أسماء تسبق بأداة تعريف أو أداة تنكير أو لا تسبق بإحداهما، وهناك ضمائر وأسماء إشارة تحل محل الاسم الظاهر، وهناك صيغ مختلفة وأزمنة مختلفة للفعل، وهناك أفعال لازمة وأخرى متعدية... إلخ. وواضح أن كل اختيار من هذه الاختيارات يكوّن شكلًا خاصًا من أشكال الجملة، وأن كل شكل من هذه الأشكال يجب أن "يملأ" بالكلمات المناسبة (التي يتولى تحديدها قسم آخر من النحو).

وإلى هنا نكون قد استوفينا أشكال الجملة الأساسية، والمقصود بكونها أساسية أنها تعبر عن نوع من أنواع الإسناد، أي قول شيء عن شيء، كأن تقول مثلًا عن "محمد" إنه "خرج"، أو إنه "شاهد المعرض" وهذا هو الجزء "التوليدي" من النحو، والذي يمكن، عند التحليل الأخير، أن ترد إليه المعاني كلها.

ولكن هذه الأشكال الأساسية تدخل في أنواع شتى من التركيبات الفرعية. فيتحول التقرير إلى استفهام أو طلب، وتتحول الجملة الإسنادية الأساسية إلى جملة وصفية لتخصيص اسم في جملة أخرى، سواء باستخدام اسم الموصول أو بدونه، فتقول مثلًا: "محمد شاهد المعرض الذي افتتح أمس". فهنا جملتان: "محمد شاهد المعرض" و"الذي افتتح أمس". وشكل الجملة المركبة يمكن تمثيله كما يلي:

محمد شاهد المعرض

المعرض افتتح أمس

هذه هي "البنية العميقة" للجملة، ويمكننا أن نقول - بنوع من التبسيط - إن "البنية العميقة" لأي جملة تتكون من إسناد واحد أو أكثر، وإذا تعدد الإسناد - كما في هذه الجملة - فيجب أن تستخدم قاعدة أو أكثر لتأخذ الجملة شكلها المعروف. والقاعدة المستعملة هنا هي إحلال الاسم الموصول محل الاسم المكرر. مثل هذه القاعدة التي تستخدم لنقل الجملة من "بنيتها العميقة" إلى "البنية السطحية" أو الظاهرية، تسمى "قاعدة تحويلية". ومن هنا جاءت تسمية هذا المنهج بـ "النحو التوليدي التحويلي".

فمعظم الجمل إذن - وهذا يصدق على كل لغة لا على اللغة الإنجليزية وحدها - لها بنيتان: بنية سطحية أو ظاهرية، وبنية تحتية أو عميقة. وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى، تظهر عند المقارنة بين مثل هاتين الجملتين: "عقاب الله تطهير" و"عقاب المذنب تأديب". فالبنية الظاهرية واحدة في كلتيهما، ولكن البنية العميقة توضح أن لفظ الجلالة في الجملة الأولى هو فاعل العقاب، و"المذنب" في الثانية هو من وقع عليه العقاب. كذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي يمكن أن تحمل أكثر من معنى، كما لو قلنا: "نقد العقاد". فالبنية الظاهرية لهذا التركيب (وهي التي يدل عليها الإعراب: مضاف ومضاف إليه) تحتمل بنيتين عميقتين: إما أن يكون العقاد هو الناقد (ويعبر النحويون عن ذلك بأن المصدر هنا أضيف إلى فاعله)؛ وإما أن يكون هو المنقود (أي أن المصدر أضيف إلى مفعوله).

والجمل التي لا تطابق النحو مطابقة تامة يمكن - حسب نظرية تشومسكي - أن يكون السبب في عدم مطابقتها راجعًا إلى البنية الظاهرية أو إلى البنية العميقة: فمخالفة البنية الظاهرية مثل أن تقول: "عاصفة هبت"، فتبتدئ بالنكرة، ومطابقة النحو تقتضي إما أن تقول "هبت عاصفة" أو "العاصفة هبت". أما مخالفة البنية العميقة فكما في الجملة السابقة: "إن أفكارًا خضراء تنام بعنف". ومن الواضح أن التغيير الذي أحدثه القائل في الحالة الثانية أبلغ منه في الحالة الأولى. وحتى لو خففنا ما في هذه العبارة من غلوٍّ مصطنع، فاكتفينا بالقول: "نامت الأفكار" لبقي الفرق بين هذه الجملة وبين قولنا: "هدأت الأفكار" أعمق من الفرق بين "عاصفة هبّت" و"هبت عاصفة". (ج. ب. ثورن: "النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي" (ص 197، 196).

ويلاحظ أن البلاغة التقليدية عند العرب والأوربيين على السواء قد ميَّزت بين تحسينات راجعة إلى أصل التعبير وأخرى إضافية تأتي بعد الأولى في القيمة (فهذا أساس التفرقة بين علمي المعاني والبيان من ناحية وعلم البديع من ناحية أخرى). ولكن التفرقة المبنيَّة على النحو التوليدي التحويلي تبدو أكثر منطقية.

المصطلح والرسالة

نحو ذلك الوقت (أواسط الخمسينيات) الذي كان تشومسكي فيه يصوغ المبادئ الأولى لنظريته التوليدية التحويلية، المتأثرة - على ما نرجح - بالمحاولات الأولى نحو الترجمة الآلية، كان هناك اتجاه آخر نتج عن أحد فروع الهندسة، وهو هندسة الاتصالات، ونعني به ما يسمى نظرية الإعلام أو نظرية الاتصال. فأصل هذه النظرية هو البحث في عمل أجهزة

الإرسال والاستقبال الكهربائية والإلكترونية كالهاتف والمذياع والمسجلات والأقمار الصناعية أخيرًا. ولعلنا لا نحتاج إلى أن نقحم أنفسنا في الجانب الرياضي الهندسي من هذه النظرية ليظهر لنا تأثيرها في العلوم اللغوية ولا سيما علم الأسلوب، فثمة مبادئ لا يتعذر الإلمام بها على أمثالنا ممن لم ينظروا في العلوم الطبيعية والرياضية الحديثة نظرًا يكفي لمعرفة التفصيلات الفنية للجانب الهندسي من هذه النظرية، الذي أصبح علمًا متخصصًا تؤلف فيه الكتب الموسعة. وهذه المبادئ تتعلق بعملية الاتصال بوجه عام، وتنطبق على الاتصال بواسطة الكتاب أو الكلام الشفهي، كما تنطبق على الاتصال بواسطة الأقمار الصناعية.

فعملية الاتصال تتم إذا توفرت خمسة شروط:

مرسل يستخدم اصطلاحًا معينًا (أو "شفرة" معينة، كما يقال أحيانًا).

واصطلاح متفق عليه يستخدم في الإرسال،

ورسالة يراد تبليغها،

وقناة تنتقل بواسطتها الرسالة،

ومستقبل يفك رموز الاصطلاح.

ففي حالة الكتاب يكون المرسل هو الكاتب، والاصطلاح هو اللغة التي يكتب بها، والرسالة هي المادة التي يكتبها، والقناة هي الكتاب، والمستقبل هو القارئ.

وقد يبدو من التمثيل بحالة الكتاب أن هذا التحليل يفقد قيمته حين نتجاوز الأجهزة الكهربائية والإلكترونية، فنحن إنما نحتاج إليه في حالة الاتصال الهاتفي أو الإرسال التليفزيوني مثلًا، لأن الاصطلاح الذي ينتقل إلى قناة الإرسال عبارة عن موجات كهربية مغناطيسية، ولأن قناة الإرسال لها طاقة معينة في حمل الرسائل، ومن ثَم يلزم لكي تنتقل الرسالة انتقالًا صحيحًا بين المرسل والمستقبل أن تتم هذه العملية بحساب دقيق طبقًا لقوانين رياضية تضبط العلاقات بين أطرافها. أما إذا كان انتقال الرسالة اللغوية مباشرًا عن طرق المشافهة، أو كانت واسطته الحرف المكتوب أو المطبوع، فهذا التحليل يبدو مقحمًا لأنه لا يحل مشكلة ما.

ولكن هذا غير صحيح. فعملية الاتصال بواسطة اللغة عملية معقدة، سواء دخلت فيها الكهرباء والإلكترونيات أم لم تدخل، وقد رأينا خلال هذا الفصل بعض المشكلات العميقة التي تثيرها. ولعل المشكلة الكبرى التي تدور حولها سائر المشكلات هي العلاقة بين اللغة

كنظام اجتماعي واللغة كنشاط فردي، أو اللغة كتقليد واللغة كإبداع، وقد يكون هذا التحليل الذي قدمته نظرية الاتصال هو أفضل ما قدم من حاول لهذه المشكلة حتى الآن. وكأن أجهزة الإرسال والاستقبال حين احتاجت إلى التمييز الواضح بين الأركان الخمسة التي تقوم عليها العملية الفيزيائية قد ساعدتنا على رؤية العملية الإنسانية بوضوح أكبر. فنحن نرى النشاط الإنساني دائمًا ككل يصعب تحليله إلى أجزاء أو عناصر، ولعل السبب في ذلك أن هذه الأجزاء أو العناصر تقع كلها متزامنة (حسب تصورنا) على عكس ما تكون في الآلة. ولذلك يمكن أن يتردد الإنسان أو يخطئ وهو مستكمل قواه، أما الآلة فلا يمكن أن تتردد أو تخطئ، ولكنها تتعطل أو يضطرب عملها إذا وقع فيها خلل ما.

فالتمييز بين "الاصطلاح" و"الرسالة" يحل مشكلات كثيرة في علم اللغة، وفي علم الأسلوب من ثمة. فالمتكلم أو الكاتب يستخدم مصطلحًا معينًا ليؤدي رسالة، ومعنى ذلك أنه "يركِّب" رسالة من هذا المصطلح. فالتركيب له دائمًا. وقد يقال إن الاصطلاح اللغوي لا ينصب على العناصر المفردة وحدها - أي على الكلمات - بل يشمل التراكيب أيضًا، وهي العلاقات الأفقية كما سمَّاها سوسير، أو أبنية الجمل التي قام عليها النحو التوليدي التحويلي. ولكن هذا لا ينفي أن التركيب هو - في النهاية - من عمل المرسل. وبيان ذلك من وجهين:

الأول: أن اللغة تحتوي على طرق كثيرة لأداء المعنى الواحد، أي أن فيها، بحكم تطورها التاريخي، واختلاف البيئات والثقافات التي عملت في تكوينها، واختلاف الجهات التي ينظر منها إلى الشيء الواحد، ما يفضل كثيرًا عن حاجتها من الألفاظ والتراكيب إذا نظرنا إلى الغرض العملي من الرسالة، أي إلى مطابقتها لأمور واقعة. وكثرة أسماء السيف والأسد وغيرهما في اللغة العربية شاهد على ذلك. وكما تتعدد المفردات لأداء المعنى الواحد تتعدد الصيغ والتراكيب أيضًا، كما في الجموع: فيقال في جمع "جاهل" مثلًا: جاهلون وجهَّال وجهلة وجُهلاء، فهذه أربعة جموع ربما كان بعضها أليق من بعض في مواضع معينة، ولكننا لا نستطيع تعيين السبب في ذلك إلا على نوع من الحدس أو الترجيح، ولا نستطيع - على كل حال - أن ندعي أن ثمة اختلافًا في الدلالة الواقعية (الخارجية) لكل واحد منها. وإذن فالاصطلاح اللغوي ليس "شفرة مكوَّنة من عدد من الدوال كل واحد منها يقابل مدلولًا واحدًا بلا زيادة ولا نقصان، ولكنه إذا أخذ بمجموعه بدا أشبه بسديم مكون من غازات وأبخرة وكتل نارية، وإذا نظرنا إليه نظرة أكثر تفصيلًا وتحديدًا قلنا إنه يتكون من عدد كبير من الاصطلاحات أو النظم الفرعية التي حاول بعض اللغويين - كما رأينا من قبل - ضبطها، إذ كان من المتعذر حصرها، تحت اسم "الأعراف" مرة، و"الأساليب" مرة أخرى.

ولكن تبقى بعد ذلك أجزاء كثيرة من الاصطلاح تتداخل أو تتنافس. دون أن نستطيع ربط كل واحد منها بـ "عرف" معين، ولا بحقبة معينة في تاريخ اللغة (إذ لم نستبعد النظرة التاريخية من بحث البنية اللغوية). وهذا هو الفرق الأساسي بين اللغة ـ كاصطلاح ـ وبين الاصطلاحات أو "الشفرات" الصناعية التي تحتوي على عدد من الدوال (أو "الرموز" مساوٍ لعدد من المدلولات بحيث لا يمكن أن يقع بينها تداخل أو التباس).

فالمرسل وحده هو الذي يصوغ من هذه المادة غير المتجانسة وحدة قادرة على التأثير في المستقبل. أو بعبارة أخرى؛ إن المرسل يجد اصطلاحًا ـ بالوصف الذي ذكرناه ـ جاهزًا للاستعمال، ولكن لا يؤدي معنى "معينا"، فكل قيمته أنه يضمن إمكان حل رموز الرسالة عندما تصل إلى المستقبل. ومن هذه المادة يكوّن المرسل مفردات الرسالة وتراكيبها. وهنا تقوم المشكلة الأساسية في الاتصال البشري، وهي هل تطابق الرسالة شروط الاصطلاح؟ وهل يطابق الاصطلاح شروط الرسالة؟ وبعبارة أخرى: هل تتم عملية الإرسال بحيث يمكن لمستقبل نموذجي أن يحل رموز الرسالة "بدون باق"؟

والوجه الثاني لاعتبار "التركيب" عمل المرسل، هو أن التركيب نوعان: نوع داخل في البنية العامة للغة، ونوع غير داخل في هذه البنية. والمقصود هو النوع الثاني. وهو ـ بالضرورة ـ فوق الأول ـ وهو الذي يعطي الرسالة ـ ككل ـ شكلها النهائي. وكلا النوعين قائم في جميع مستويات اللغة: فعلى المستوى الصوتي هناك قواعد معروفة كعدم التقاء الساكنين، وعدم البدء بالساكن، وعدم انتهاء الجملة بأكثر من ساكنين (وهي خصائص للعربية). وعلى المستوى الصرفي هناك صيغ معروفة للأسماء والأفعال والمصادر، وصيغ للمشتقات بأنواعها. وعلى مستوى المفردات تحاول معاجم اللغة أن تخصص المعاني المتعارفة، ولكن حتى هذه المعاني تتأثر بخبرة القائل والمستمع: فكلمات مثل الجبل والنهر والصحراء تختلف مدلولاتها لدى ابن المدينة وابن البادية وابن السهل وساكن السفوح وساكن المرتفعات، إنما يظهر معناها من "السياق"، والسياق اللغوي معناه الكلمات المجاورة، وهذه يختارها المرسل، فالتركيب على هذا أيضًا من صنع المرسل.

أما عن تركيب الجمل فربما كان القسم الداخل في بنية اللغة أقل كثيرًا من ذلك الذي يقوم به المرسل. ونعني ما سبق أن ألمعنا إليه من أن قوام النحو ـ أعني التراكيب التي تكوّن القاسم المشترك الأعظم للاستعمالات المختلفة في لغة ما ـ محدود جدًا بالقياس إلى التراكيب الممكنة. وهذا القول يصدق على اللغة العربية بصورة خاصة، حيث يتمتع القائل أو الكاتب بحرية واسعة في تشكيل الجملة، اعتمادًا على خاصية الإعراب، وإذا أضفنا إلى ذلك أن الرسالة تتألف غالبًا من عدد من الجمل، وَضُح لنا دور المرسل في اختيار أنواع

الجمل، والمراوحة بين نوع ونوع، وهي إمكانات لا يحيط بها الحصر. وهنا تظهر صفة الرسالة كبنية مركبة مستقلة عن بنية اللغة - على أتم ما يكون الظهور. فمن فضائل نظرية الاتصال على علوم اللغة أنها شجعت على تجاوز وحدة "الجملة" التي استأثرت باهتمام معظم اللغويين من سوسير إلى تشومسكي، والنظر في وحدة "الحديث" أو "النص". ولقد كان لهذا الاتجاه تأثيره المباشر والمهم في علم الأسلوب.

ويجب علينا أن نشير في هذا المقام إلى أن تأثير نظرية الاتصال لا يقتصر على علم اللغة ولا على دراسة الأسلوب الأدبي. فكل وسائل الاتصال، وفي طليعتها السينما التي تعد ركنًا مهمًا في ثقافة العصر، تدرس في ضوء هذه النظرية. ومفهوم سوسير للغة "كنظام من الرموز" يجعل الكلام عن "لغة" للسينما تعبيرًا علميًا دقيقًا لا دخل للمجاز فيه. ويجعل تبادل المناهج والنتائج بين الباحثين في لغة السينما والباحثين في لغة الأدب أمرًا مشروعًا ونافعًا.

ونفع هذا التبادل لدارسي لغة الأدب يظهر في أن لغة السينما تجمع عددًا هائلًا من المصطلحات (الشفرات)، منها اللغوي وغير اللغوي، وإن كانت السينما - مثل الأدب - تصوغ من هذه الخامات المبذولة للجميع نصًّا خاصًّا له تفرده. فدراسة لغة السينما تساعد - إذن - على دراسة لغة الأدب لأنها تقدم إلينا صورة متطرفة من العلاقة بين "الاصطلاح" و"الرسالة". فلو جاز لنا هنا أن نشبه منهج البحث الأسلوبي بمنهج التحليل النفسي، لقلنا إننا نستطيع من خلال دراسة لغة السينما أن نعرف أكثر ما تمكن معرفته عن لغة الأدب، كما أن فرويد استطاع من خلال دراسة المرضى النفسيين أن يعرف أكثر ما تمكن معرفته عن عمل اللاوعي لدى الأفراد العاديين.

ولعل أبرز ما يميز لغة السينما عن اللغة المتكلمة والمكتوبة - كما يلاحظ كريستيان متز - هو أن اللغة المنطوقة ذات وجود اجتماعي راسخ - على الأقل في العصر الواحد - فوق اختلاف الأفراد والأعراف، ومن ثم أمكن علماء اللغة أن يضعوا لها هذا الهيكل التجريدي الذي يتمثل في نحوها ومعجمها. أما لغة السينما فلا يمكن تحديد دلالاتها بمثل هذه الدقة. فكلمة مثل "عطف" لا يمكن أن يختلط معناها بكلمة "غضب"، ولكن الحركة البطيئة في التصوير السينمائي يمكن أن تستخدم في فيلم ما للتعبير عن الحزن أو الملل، ويمكن أن تستخدم في فيلم آخر لإثارة إحساس حاد بالقلق أو الترقب. ليس للغة السينما - إذن - ذلك القدر من التحديد الذي للغة المنطوقة. إنها - أصلًا - لغة فنية، ومعنى ذلك أن الدلالات في السينما مرتبطة بأغراض الفنان السينمائي، لا باصطلاح معين. هناك "اصطلاح" سينمائي عام، ولكن هذا الاصطلاح لا يكتسب معناه - حسب قول مت - إلا من خلال "نص

معين، من خلال فيلم ("اللغة والسينما"). وينبغي أن يضاف إلى ذلك أن "الاصطلاح السينمائي" أو "لغة السينما" كما يقال، ليست اصطلاحًا واحدًا بسيطًا - بل هي مركبة من عدة اصطلاحات: فهناك حركة الكاميرا، وهناك الصوت، أو الكلام المنطوق، وهناك الموسيقى، وهناك المؤثرات الصوتية. وكل واحد منها مصطلح متميز، يتألف من "ثنائيات" معروفة وإمكانات معروفة، وإن كانت هذه المصطلحات كلها تتشابك وتكوّن بعلاقاتها المتبادلة ما نسميه "لغة السينما". ومثل هذا التعدد والتشابك بين المصطلحات الفرعية والمصطلح العام أو المشترك لا يوجد في اللغة المنطوقة إلا بشكل محدود. فـ "التنغيم" (رفع طبقة الصوت وخفضها) له مصطلح مستقل عن النحو وإن يكن مرتبطًا به، وللمفردات المتخيَّرة مصطلح، أو أكثر من مصطلح واحد. وفي لغة الأدب بالذات نجد للموسيقى اللفظية (وتشمل الإيقاع) مصطلحها الذي يتفاعل مع المصطلح النحوي والمصطلح المعجمي لأداء "الرسالة"، وهي تعني هنا القصيدة أو القطعة الأدبية عمومًا.

وإذن فيجب أن نرجع إلى قولنا إن التمييز بين الاصطلاح والرسالة يحل مشكلات كثيرة في علم اللغة، وفي علم الأسلوب من ثمة، فنعيد النظر فيه على ضوء هذه المقارنات. لقد ذهبنا فيما سبق إلى أن التركيب اللغوي نوعان: نوع داخل في البنية العامة للغة، ونوع غير داخل في هذه البنية، وأن مفهوم "الرسالة" لا يتحقق إلا بالنوع الثاني. فلنزد هذا القول تحديدًا. إننا لا نلغي دور المصطلح - أي اللغة كنظام عام - في تكوين الرسالة، فإن مثل هذا القول يعني أحد أمرين: إما أن اللغة كتلة هيولانية محضة، لا نظام لها، وأن "الرسائل" المختلفة هي وحدها التي تسبغ عليها نظامًا أو أنظمة؛ ومثل هذا القول يجب أن يستبعد لأنه لو صح لما كان ثمة فرق بين لغة ولغة؛ وإما أن اللغة يمكن أن تكون نظامًا، إلا أنها لا تصلح لأن تصاغ منها رسائل. وهذا القول عجيب جدًا، لأننا لا نعرف للغة وظيفة أخرى، وأيضًا إن كانت الرسائل لا تصاغ من لغة فمن أي شيء تصاغ؟

ومصدر الالتباس هو أننا حين نتحدث عن "رسالة" في مجال الأدب والفن نخلط بين اعتبارين: اعتبار "الحسية أو التجريد" واعتبار "الخصوص أو العموم". فالرسالة الإعلامية عمومًا هي مظهر محسوس للغة الإعلامية، أو الاصطلاح أو العرف الإعلامي، وهي في الوقت نفسه حالة خاصة من أحوال هذه اللغة العامة. أما الأعمال الفنية فهي رسائل متميزة لأنها لا تجسد مصطلحًا معينًا، ولا عدة مصطلحات مجتمعة، ولكنها تجسد "رؤية". هذا مع أنها - في الوقت نفسه - صورة خاصة لمصطلح ما، أو عرف ما، أو لعدة مصطلحات وأعراف، بحسب الزاوية التي ننظر منها.

وكلما تأملنا هذه التفرقة وجدناها أصدق دلالة على العمل الأدبي من حيث هو بناء لغوي. فالفنان اللغوي لا يتعامل مع مادة أدبية مختلطة، ولكنه يتعامل مع أعراف لغوية متعددة. يخضعها مرة ويخضع لها مرة، ويؤلف بين بعضها وبعض مرة، ويضرب بعضها ببعض مرة، لكي يحدث نظامًا جديدًا، متميزًا، خاصًا، هو النظام الذي نحسه معنى مجردًا كامنًا تحت النص الأدبي، وهو نظام لا يشبه نظام أي نص أدبي آخر.

وهكذا تفضي بنا الأبحاث اللغوية إلى صفة جوهرية تميز الأدب عن أي نوع آخر من الاستعمالات اللغوية، وهي "تفرد النص الأدبي"، وهي صفة غير غريبة على النقد الأدبي ولكننا، في هذه الدراسة اللغوية، نوشك أن نضع أيدينا على سرها، أو على سر من أسرارها: أعني أن تفرد النص الأدبي يرجع - في أحد جوانبه على الأقل - إلى طريقة متميزة في استعمال اللغة. وهذا هو ما نعنيه بالأسلوب عندما نتحدث عن نص أدبي.

وبناءً على ذلك يمكننا أن نستبدل بـ "الأسلوب" عبارة "الظاهرة الأسلوبية" ونجعلها مقابلة للظاهرة اللغوية البحتة. وعلينا بعد ذلك أن نبحث فيما يميز هذه الظاهرة الأسلوبية. أي أننا - بعبارة أخرى - نحاول أن نعثر على قوانين عامة للتفرد أو الخصوصية. هل يمكن ذلك؟ لقد أثرنا هذا السؤال من قبل، وبدا، آنئذ، أن المشكلة مستحيلة الحل، ولكننا نستطيع أن نعود إليه الآن بوضوح أكبر، فنقول: إن الأسلوب، إذا نظر إليه في ضوء الفلسفة الرومانسية على أنه السمة التي تميز كاتبًا عن كاتب، فلن نستطيع في هذه الحالة أن نتحدث عن علم يسمى علم الأسلوب، لأنه سيكون كلًا متفردًا غير قابل للتجزئة. ولكننا لو استطعنا أن نحلل عناصره تحليلًا علميًا (رياضيًا) لأمكننا أن نميز بين الأساليب المختلفة بحسب اختلاف مكونات كل منها. وقد حاول بعض الباحثين الأسلوبيين أن يقوم بمثل هذا التحليل (جون ب. كارول: "محاور الأسلوب النثري"). غير أن الكلام على الظاهرة الأسلوبية باعتبارها ظاهرة عامة لا يتوقف على نتائج هذه الأبحاث التي لا تزال في بدايتها. لقد طوّفنا بالدراسات اللغوية ما طوّفنا، ورأينا كيف ميز علماء اللغة المحدثون بين "اللغة" و"القول"، وبين "المصطلح" و"الرسالة"، وبين "المصطلح العام أو "اللغة العامة" و"العرف الخاص" إلى آخر هذه الأزواج التي ترجع إلى اختلاف جهات النظر إلى الشيء الواحد، والتمييز بين نظام مجرد يتمثله الذهن وواقعة قائمة تدرك بالحواس. وفي استطاعتنا الآن أن نقول إننا ندرس الظاهرة الأسلوبية بهذا المعنى (التفرد والتميز) منسوبة إلى ظاهرة أعم منها وهي "الكتابة الفنية"، لا إلى مجموع الأساليب التي يكوّن كل واحد منها مثالًا خاصًا للظاهرة الأسلوبية. أو بعبارة أخرى إننا حين نتحدث عن الظاهرة الأسلوبية فنحن نتحدث أيضًا عن واحد من تلك المفاهيم المجردة كاللغة والعرف اللغوي، مفهوم لا يمكن تحققه واقعيًا إلا

في أساليب متعددة. ومع ذلك فإننا حين نتحدث عن الظاهرة الأسلوبية - بلغة علم الأسلوب - لا نحل مشكلة درس النصوص ذاتها، فهنا سيبقى كل نص في حاجة إلى اكتشاف نظامه الخاص، لنستطيع أن نقول إننا درسناه دراسة أسلوبية. أي أن علم الأسلوب إذا دخل في مرحلة التطبيق لزمه أن يتحول - ككل علم تطبيقي - إلى معالجة مشكلات خاصة، واكتشاف حلول غير مستمدة من غيرها، ولا تصلح لغيرها، إلا على سبيل الاستئناس أو الاستيحاء. وهذا ما يقصده النقاد العلميون عندما يقولون أحيانًا إن النقد "فن" أو "خلق"، لا يعنون بذلك ما كان يعنيه النقاد الرومانسيون بقولهم إن الفرق بين الناقد والشاعر هو أن الأخير يستلهم الطبيعة في حين أن الأول يستلهم القصيدة؛ إنما يريد النقاد العلميون أن النقد كالإنتاج الفني لا يمكن أن يخضع خضوعًا كاملًا لمثال سابق.

الفصل الثالث

الظاهرة الأسلوبية

تحديد الظاهرة الأسلوبية

لعل النقاط التي تناولناها في الفصل السابق قد استطاعت أن توضح للقارئ ما نعنيه بقولنا إن علم اللغة انتزع كلمة الأسلوب من أيدي الأدباء والنقاد، ولكنه لم يلبث أن ردها إليهم وقد اكتسبت من حياتها بين المفاهيم اللغوية الجديدة تحديدًا لم يكن لها في تاريخها السابق. فقد التزمنا الترتيب الموضوعي في عرضنا لجوانب البحث اللغوي التي ساعدت على تكوين علم الأسلوب، ولكن هذا الترتيب الموضوعي جاء مطابقًا للترتيب التاريخي بدءًا من سوسير وانتهاء بنظرية الاتصال. ومغزى هذا التطابق أن الظاهرة الأسلوبية جعلت تتضح شيئًا فشيئًا لدى علماء اللغة، في ظل الظاهرة اللغوية العامة، إلى أن تميزت عنها، حيث أصبح "النظام" الذي يكمن تحت النص الأدبي متميزًا عن "المصطلح" الذي يكمن تحت " الرسالة". ذلك بأن البحث في الفروق بين "الأقوال" أدى في النهاية إلى البحث في تفرد النص الأدبي، وهي صفة عرفها النقد الحديث منذ الثورة الرومانسية، ولكنها أصبحت في نظر الأسلوبيين مرتكزة على طريقة استعمال اللغة. وهكذا أصبح علم "الأسلوب"، في نظر معظم ممارسيه اليوم، مرتبطًا بدراسة النصوص الأدبية، بعد أن كان في أول نشأته منصبًا على دراسة جانب من جوانب "اللغة الطبيعية"، أي اللغة المستعملة في شؤون الحياة العادية. لقد حرص بالي على إبعاد التعبير الأدبي عن ميدان علم الأسلوب، فهو يعترف: "أن اللغة العفوية (جميلة بالقوة) دائمًا" غير أنه يضيف بعد ذلك مباشرة: "ولكن وظيفتها الطبيعية المستمرة ليست التعبير عن الجمال. فإذا قصدت أن تكون في خدمة التعبير الجمالي خرجت عن مجال علم الأسلوب، ولحقت بالأدب وفن الكتابة" (بحث في علم الأسلوب الفرنسي، ج 1 ف 190).

وفي موضع آخر يطلق هذا النذير (الذي كان يمكن أن يصرفنا صرفًا تامًّا عن مشروعنا الحالي):

"قد يوحي إلينا عمل أدبي ما بأنه يعكس الواقع القريب المباشر، وقد يبدو لنا أسلوب ما وكأنه لا يتميز عن اللغة الشائعة؛ ولكن الحالتين تختلفان دائمًا من حيث المبدأ ومن حيث القصد، فما دام الفكر الأدبي مخلصًا لما يريد أن يكون - أي تحويلًا للواقع، فستبقى هناك لغة أدبية متميزة عن اللغة العادية. هذا الفرق الذي يظهر جليًّا في كثير من الأحيان، ولكنه يغمض في أحيان كثيرة أخرى حتى لا يلاحظ، فرق لا يمكن تحديده بمناهج النقد الأدبي غير الدقيقة. فإذا أخذنا ندرس الأساليب دراسة علمية فسيظهر لنا أن ثمة في التعبير الأدبي سمات معينة قوية التأثير، ولكننا نستطيع أن نهملها، في حين أن هناك سمات أخرى لا يلتفت إليها مع أنها سمات مميزة حقًّا". (المرجع السابق، ف 241).

ومع أن كرسّو لا يوافق على استبعاد الأدب من مجال الدراسة الأسلوبية، فإنه ينفي أن يكون الهدف النهائي لعلم الأسلوب هو دراسة الأساليب الأدبية. فـ "الأسلوب" يتضمن شيئًا أكثر مما يمكن أن يحيط به علم الأسلوب من دراسة للمادة اللغوية (الكلمات والصور والتراكيب)، إذ لا يمكننا أن نستبعد منه "كل الحياة الكامنة في العمل الأدبي منذ ولادته من رؤية مهوّشة ولكنها متفردة، تتشكل شيئًا فشيئًا في وعي الكاتب وتتضح وتتقولب لتصبح ذلك الشيء الذي يغدو مادة الكتابة". وكذلك علم الأسلوب لا يعتمد على النصوص الأدبية وحدها، ولكنه يأخذ المادة التي يحتاج إليها في بحثه من الأعمال الأدبية ومن غيرها. (الأسلوب وتقنياته ص 12).

ولا شك أننا نستمد بعض التشجيع من موقف الجيل التالي من اللغويين كما عبر عنه كرستال ودافي. فـ "الأسلوب" عندهما هو "نوع" من الاستعمال اللغوي يتميز بـ "سمات" ويمكن تحديده بأوصاف مختلفة منها ما يرجع إلى الموضوع ومنها ما يرجع إلى العلاقات الاجتماعية، إلى غير ذلك. وهما يقتصران على دراسة نماذج لاستعمالات غير أدبية، من بينها نص إعلاني وحديث تليفوني ووثيقة قضائية. ولكنهما يضطران إلى الاعتراف بأن "الكتب والمقالات والرسائل في علم الأسلوب تميل هذه الأيام إلى التركيز على الأدب دون غيره". وهما يوافقان على أن "تطبيق مناهج علم الأسلوب على دراسة الأدب ربما كان أهم داع إلى الاشتغال بهذا العلم على الإطلاق، وربما أدى إلى إلقاء أكبر قدر من الضوء على مسائله". غير أنهما يريان أن الدراسة الأسلوبية للأدب هي أشد الدراسات الأسلوبية صعوبة، ولذلك يجب أن تشكل المرحلة الأخيرة لا المرحلة الأولى في إعداد الدارس الأسلوبي. (دافيد كرستال ودرك دافي: "بحث في الأسلوب الإنجليزي"، ص 80).

ولكن إلى أي حد يستطيع "الدارس الأسلوبي" - ومن الواضح أن المؤلفَين مازالا يعدانه باحثًا لغويًا قبل كل شيء - أن يتعامل مع نص أدبي؟ إنهما يعترفان صراحة بأن "الأدب" و"الفكاهة" هما الحالتان اللتان تتطلبان وضعًا نظريًا خاصًا يعتمد على معايير كيفية غير لغوية. "فمن المستحيل أن نسرد عددًا من السمات اللغوية ونتنبأ بأن مجموعها يستحق أن يوصف بأنه أدبي أو فكاهي. فهناك تميز كيفي جوهري لا يوجد في غيرهما بهذه الدرجة من العمق، ولا يملك اللغويّ، من حيث هو لغوي، الكفاءة اللازمة لتقييمه. فليس من شأن اللغوي أن يتخذ قرارًا ما فيما يخص القيمة الأدبية، فدوره فيما يتعلق بالأدب هو التثبت من فهم المتغيرات اللغوية التي يلزم فهمها لفهم النص". (ص 79، 78).

ولكن هل يمكن فهم المتغيرات اللغوية التي يتحدث عنها هذان المؤلفان بمعزل عن قيمتها الأدبية؟ إن "القيمة" التي يتحدثان عنها لا تعني سوى "الوظيفة" التي تؤديها المتغيرات اللغوية، وإذا جردنا "فهم" هذه المتغيرات من البحث عن وظيفتها لم يعد فهما في الحقيقة، بل إن كل ما سنحصل عليه في هذه الحالة لن يعدو "قوائم" بفئات لغوية يمكن أن تتعدد إلى درجة مربكة، دون أن تفيدنا شيئًا في فهم النص. سنحصل مثلًا على تصنيفات وإحصاءات لأنواع الحروف الساكنة والمصوّتة... إلخ؛ وأنواع المفردات بحسب الحقول الدلالية مرة، وبحسب الصيغ مرة، وبحسب العُرف الاجتماعي مرة ثالثة... إلخ.، وقل مثل ذلك في أنواع الجمل. ولكن هذه القوائم لن تقربنا من فهم النص، بل الأرجح أننا كلما استغرقنا فيها ازددنا بُعدًا عنه. هناك - إذن - نتيجة منطقية واحدة لخصوصية الاستعمال الأدبي للغة، أو "للوضع النظري الخاص"، كما يقول المؤلفان، الذي تتطلبه دراسة هذا الاستعمال: هذا الوضع النظري الخاص لا يقتضي الفصل بين الدراسة اللغوية ودراسة القيمة، بل يتطلب منهجًا خاصًا لدراسة الظاهرة الأسلوبية التي تَحدَّد معناها عند معظم الدارسين في الوقت الحاضر بالاستعمال الأدبي للغة، وبناء على ذلك ينبغي أن نحاول وصف هذه الظاهرة بتعيين الخصائص التي تميزها عن الاستعمالات الأخرى، وسنبدأ من هذه الخصائص بأعمها، أي بتلك التي يمكن أن تُظهر فرقًا كميًا - فقط - بين الاستعمال الأدبي والاستعمال العادي. أعني خاصية "الاختيار". فالاختيار سمة ملحوظة في اللغة الطبيعية، عدا قليلًا من الاصطلاحات "الشفرات" المستعملة لأغراض خاصة، مثل الأوامر التي تلقى على الجنود في الطابور، أو الإشارات المتبادلة بين الطائرة وبرج المراقبة... إلخ.

الاختيار

في معظم مواقف الحياة العادية قد يتفق للمرء أن يتوقف لاختيار كلماته. والتفسير الأعم

لذلك هو: أن معرفة المتكلم باللغة (أو أدائه اللغوي على حسب اصطلاح تشومسكي) تشتمل على عدد من الكلمات والجمل التي تصلح جميعها، بصورة مقاربة، لأداء غرضه. فهو يفتش عن أقربها لذلك الغرض، ومعنى ذلك أنه يحدد غرضه في الوقت نفسه الذي يحدد فيه ألفاظه. أما في الكتابة الفنية فهناك عامل آخر يتدخل في الاختيار ويكاد يسيطر على سائر العوامل، وهو الرغبة في إيصال انطباع وجداني إلى القارئ أو السامع. والمترادفات هي المحك الأكبر للاختيار: الغضب / الحنق / السخط / الحرد... إلخ؛ تائه / ضال / ضائع / شارد... إلخ. عجلة / دراجة / بسكلتة؟ وهكذا. وقد أنكر علماء البلاغة قديمًا وجود الترادف، أو عدّوه في حكم المعدوم، لأنهم رأوا اختلافات بين المترادفات تظهر عند الاستعمال، أي أن السياق الداخلي والخارجي يدعو إلى تفضيل لفظة على أخرى، وإن كان المعنى العام واحدًا. وهكذا فرقوا بين الحمد والشكر، وبين البخل والشح، وبين الريب والشك، وبين المور والحركة... إلخ. أما في الاستعمال المعاصر للعربية المكتوبة فيبدو أن تفضيل أحد المترادفين على الآخر يرجع إلى اختلاف المواقف الاجتماعية الثقافية للكتاب. فالتشدد في قبول المفردات الفصيحة فقط واستعمالها بالطريقة المأثورة، واقتناص كلمة غريبة هنا أو هناك، أو التسامح في استعمال كلمات عامية لا أصل لها في الفصيح، وأخرى توسع فيها العامة بطريق من طرق المجاز، وتعمُّد ذلك أحيانًا، أو الميل إلى بعض المفردات التي سكّها المترجمون - وإن كان غيرها يمكن أن يغني عنها - كل تلك السمات أسلوبية تعكس مواقف الكتّاب نحو قضايا ثقافية واجتماعية وسياسية، مواقف نحو السلفية، أو التطور، أو الصراع الطبقي... إلخ. ويمكن رصد هذه الاختلافات وإحصاؤها وإيجاد معاملات الارتباط بينها بطريقة رياضية.

أما أوسع أبواب الاختيار أمام الشاعر أو الكاتب فلا شك أنه التعبيرات المجازية، والمجاز بمعناه الأوسع يشمل الأقسام البلاغية الثلاثة: الاستعارة (ويتبعها التشبيه) والمجاز المرسل والكناية، ويفضل المعاصرون تسمية هذه الأنواع مجتمعة باسم "الصورة". غير أن كلمة "الصورة" واسعة جدًا فقد تكون "الصورة" هي البذرة الأولى التي تنبت منها القصيدة، ومن ثم تخرج عن كونها طريقة في التعبير إلى كونها موضوع التعبير. (راجع الفصل الثالث من كتابنا "دائرة الإبداع": "دورة العمل الأدبي"). ولا مشاحة في الاصطلاح كما يقال، ولكن المشكلة هي أننا لا نجد اسمًا مناسبًا لهذا المعنى الأخير سوى "الصورة".

في هذه الأنواع المجازية جميعها خاصتان: الأولى أنها تخاطب الخيال، أو بعبارة أقرب إلى الدقة العلمية: أنها تثير ارتباطات ذهنية متصلة بعمل إحدى الحواس. وكان الفلاسفة القدماء يمثلون "المخيلة" بمخزن يحتفظ بالصورة التي ترد إلى الذهن عن

طريق الحواس، مع أن "للقوة المفكرة" عملًا في هذه الصورة أيضا، بحيث يجوز أن تبعث إلى المخيلة صورًا مخترعة ليس لها وجود في الخارج. وإذا أخذنا هذا التمثيل على أنه نموذج علمي يفسر الأعمال الذهنية الخارجة عن المألوف، ومنها الشعر، لا على أنه وصف لأشياء ذات وجود مادي، وجدناه لا يختلف في جوهره عن تصور النقد المعاصر للصور الشعرية، وخلاصته أن ما يستبقيه الذهن من التجارب الحسية ليس نسخًا للأشياء المحسَّة، ولكنه آثار لها يمكن أن يمتزج بعضها ببعض، وغالبًا ما يقوم الشعر بهذا المزج. وهذه الملاحظة تسلمنا إلى الخاصة الثانية للصورة الشعرية، وهي أنها تربط بين شيئين يمكن أن يكونا متباعدين في الظاهر. فقد يكون الارتباط قائمًا في الخارج، كما في هذه الكنايات: "فلان يشمُخ بأنفه"، "فلان لا يجرؤ أن يرفع صوته في وجه فلان"، "صاحب القصر أشد عناءً من صاحب الكوخ"؛ أو هذه المجازات: "فلان أذن"، "فلان لا يجد سقفًا يظله"، "كل الناس يجرون وراء لقمة العيش". فالعلاقة بين شموخ الأنف وبين الكبرياء علاقة طبيعية مشاهدة، ولذلك فإنك حين تذكر شموخ الأنف يخطُر في ذهن سامعك معنى الكبرياء، أو يتصور سائر مظاهر الكبرياء بحسب تجاربه الخاصة. وكذلك القول في سائر الأمثلة، ولذلك فإن مجال الاختيار لا ينفسح أمام الكاتب أو الشاعر في الصور التي تؤدَّى عن طريق المجاز المرسل أو الكناية بقدر ما ينفسح في الاستعارة والتشبيه؛ فهو في المجاز المرسل والكناية مقيد بعلاقات خارجية محدودة، في حين أنه حين يشبه أو يستعير لا يكون مقيدًا بمثل هذه العلاقات. حقًا إن كل استعارة أو تشبيه لابد أن يربط بين طرفيهما تشابه ما، ولكننا إذا تذكرنا أن مادة الصور ليست هي المحسوسات الموجودة في الخارج، ولا نسخًا منها يفترض وجودها في الذهن، وإنما هي "آثار" هذه المحسوسات، ظهر لنا أن "التشابه" يمكن أن يقوم بين أشياء شديدة التباعد في الواقع؛ ومع أننا لا نعرف بالضبط كيف يمكن أن تتبين مثل تلك الآثار، فإننا نعرف على الأقل أنها يمكن أن تختلف اختلافًا بعيدًا من شخص إلى شخص، ومن حال إلى حال، بحسب السمات الشخصية والخبرات النفسية والبواعث الواقعية. ثم يجب ألا ننسى أن "الصورة" - بهذا المعنى الضيق - هي جزء من نسيج عمل أدبي، وأن العمل الأدبي يُراد به دائمًا إحداث أثر فني لدى المتلقي، ومن ثم تختلف صنعة الصورة الأدبية من صورة إلى أخرى. وأبرز ما يتضح فيه هذا الاختلاف هو مدى التباعد بين طرفي الصورة فأما النقاد القدماء فكانوا يطالبون الشاعر بأن تكون تشبيهاته "مصيبة" واستعاراته "قريبة" وعلى هذا يدور معظم النقد الذي وجَّهه الآمدي إلى تشبيهات أبي تمام واستعاراته، وعليه أيضًا تقوم نظرية الكلاسيين الأوربيين في الصورة الشعرية. وأما المدرسة السيريالية التي لا يكاد ينجو من تأثيرها شاعر معاصر، فتتعمد أن تصدم القارئ بالربط بين شيئين متنافرين، تاركة له البحث عن

العلاقة بينهما. ذلك أن العقل البشري هو بطبيعته، كما يقول رتشاردز، "عضو رابط" فهو لا يعمل إلا بالربط، وهو قادر على الربط بين أي شيئين بطرق مختلفة لا تُحصَى، وهو يختار ما يختاره من هذه الطرق اعتمادًا على كل أو هدف أكبر، ومع أننا قد لا ندرك هدفه، فإن العقل لا يعمل أبدًا بدون هدف. ("فلسفة البيان"، ص 125).

وبين هاتين النظريتين المتعارضتين في قرب الاستعارة وبعدها تقع نظريات كثيرة متفاوتة، ليس هذا مكان القول المفصَّل فيها. فإنما أردنا من الكلام عن الصورة أو المجاز في سياق "الظاهرة الأسلوبية" أن نحدد خصائصها لا غير، على اعتبار أن هذا التحديد ركن أساسي في منهج علم الأسلوب، ولم نرد أن نستقصي القول فيها أو في أي مجال آخر من مجالات الظاهرة الأسلوبية مهما يكن مهمًا. ولعل ما ذكرناه عن الصورة كافٍ للدلالة على أنها تشغل جانبًا كبيرًا من الظاهرة الأسلوبية، لأن أجمع خصائص هذه الظاهرة وهو "الاختيار" يتمثل فيها أكثر مما يتمثل في غيرها. على أن خاصة الاختيار ليست إلا "خاصة" واحدة من الخواص المميزة للظاهرة الأسلوبية، في حين أن الصورة "شكل" من الأشكال اللغوية التي يمكن أن توصف بأكثر من صفة واحدة، فيجب أن نتوقع مزيدًا من الحديث عن الصورة في معرض الكلام على الخصائص الأسلوبية الأخرى.

ولكي يبقى كلامنا الآن محصورًا في خاصة "الاختيار"، نلاحظ أن الصورة تُبرز أكثر من غيرها من الأشكال اللغوية تفاوت درجات الاختيار بين الاستعمال العادي والاستعمال الفني إلى حد الاختلاف الكيفي في مفهوم الاختيار نفسه. فقد جرت عادة المؤلفين الأُول في علم الأسلوب ـ وهم لغويون حرصوا على أن يظل "علم الأسلوب" مستقلًا عن دراسة "الأسلوب الأدبي" ـ على أن يصفوا "الاختيار" كما لو كان محصورًا في أداء المعنى الواحد بطرق متعددة لا تختلف فيما بينها إلا من جهة التلوين الوجداني الذي يخضع لمناسبة القول. وهذه النظرة لا تكاد تختلف عن نظرة البلاغيين العرب إلى "أصل المعنى" الذي يمكن التعبير عنه بدرجات مختلفة من التوضيح أو التأكيد أو الإيجاز أو الإطناب.. إلخ، وهي نظرة صالحة للغة "الطبيعية" أي اللغة في استعمالاتها العادية، حيث المعاني محددة يسهل حصرها، وطرق التعبير كذلك، ولكن الاهتمام المتزايد بالنصوص الأدبية في الدراسات الأسلوبية جعل لمفهوم "الاختيار" أبعادًا أخرى وزلزل فكرة "أصل المعنى" نفسها. حقًا إن الدراسات اللغوية والفلسفية الحديثة ـ وعلم الأسلوب غير بعيد عنها ـ تسعى لاكتشاف بنيات أساسية في نظرة الإنسان إلى الوجود، ولكن هناك فرقًا كبيرًا بين هذه البنيات وبين "المعاني الأصلية" عند القدماء. فالمعاني الأصلية عند القدماء معروفة وثابتة، أو "مطروحة في الطريق" كما يقول الجاحظ، في حين أن "البنيات الأساسية" لدى المحدثين إنما هي

فروض يقدمها الباحثون في العلوم الإنسانية، وهي ككل الفروض تحتمل الصواب والخطأ وتقبل معاودة النظر. ثم إن "البنيات الأساسية"، كما يدل اسمها، عبارة عن أشكال من الفكر أو السلوك معدودة، يمكن أن تندرج تحتها "معان" لا حصر لها. ومفهوم "أصل المعنى" عند البلاغيين القدماء أخص من ذلك كثيرًا، بل هو أقرب إلى "المعلومة المجردة" التي يمكن أن تصاغ بطرق كثيرة.

والنص الأدبي عند المحدثين ليس صياغة للمعنى بل محاولة لاكتشاف المعنى. ولذلك تجدنا، في محاولتنا لفهم الارتباط بين طرفي الصورة، لا نبحث عن سر البراعة في أداء معنى معين، بل نبحث عن المعنى نفسه. وبحث القارئ عن المعنى وراء الألفاظ يقابله بحث الكاتب عن اللفظ القادر على حمل المعنى، عن "الكلمة الدقيقة" كما يقول فلوبير. إن العمل الأدبي ينشأ من حالة قلق، وبينما يولد الشكل الأدبي والإيقاعات والجمل والكلمات من حالة القلق هذه تظل "المعاني" حائرة غير محدودة إلى أن تسكن - ولو لم تطمئن كل الاطمئنان - في هيكلها اللغوي المحسوس. ومعنى ذلك أن عملية الاختيار - في النص الأدبي على وجه الخصوص - هي في الوقت نفسه عملية خَلْق للمعنى. وقد يوجد شيء من هذا في الحديث العادي، ولكنه يحدث دائمًا تحت ظروف "غير عادية". ومن ثم يمكننا القول: إن الاختلاف الكمي بين النص الأدبي والحديث العادي من هذه الناحية يصبح اختلافًا كيفيًّا، أو خاصية مميزة للظاهرة الأسلوبية.

ولكن خاصية الاختيار تستتبع بالضرورة خاصية مضادة لها وهي النظام الذي يلزم هذا الاختيار حدودًا معينة. ففي الظاهرة الأسلوبية كما في كل ظاهرة إنسانية لا يوجد اختيار مطلق. فالاختيار يقابله عرف يحد منه. وهنا أيضًا تشترك الظاهرة الأسلوبية - التي حصرناها في النص الأدبي - مع الاستعمال العادي للغة، ولكن الفارق الكمي بينهما يوفي بنا - مرة أخرى - على فارق كيفي.

الاختيار والأعراف اللغوية

أوضحنا في الفصل السابق معنى "اللغة" و"العرف اللغوي" عند علماء اللغة. كما أشرنا قرب نهاية الفصل إلى تميز الاستعمال الأدبي بنوع من الحرية في استخدام الأعراف اللغوية. وهذه الفروق تحتاج إلى فضل بيان لتمييز الظاهرة الأسلوبية عما عداها.

ولنبدأ بالمفهوم الأعم: مفهوم اللغة، ذلك الرصيد القومي الذي يصيب منه كل مستعمل للغة بحسب حاجته أو بحسب قدرته. فمن المسلم به أن الأديب لا يمكن أن يتجاوز هذا الرصيد أو يخرج عنه إلا في حالات نادرة. هذا الالتزام هو ما اصطلح بلاغيونا القدماء على

تخصيصه باسم "الفصاحة"، وما عبر عنه أرسطو، في صدد كلامه عن الأسلوب، بـ "تكلم اليونانية". ومع ذلك فليس الأمر بهذا اليسر، فاللغة، شئنا أو أبينا، كائن حي تجري في خلاياه عملية هدم وبناء مستمرة، وتتغير صورته من عصر إلى عصر، ومع أن هيكلها الأساسي يظل محفوظًا ما بقيت عوامل التماسك القومي والحضاري بين أصحابها، فإن هذا الهيكل تحيط به زيادات كثيرة غير مستقرة، ويلبس في البيئات المختلفة أثوابًا مختلفة الأزياء، ومن الناس من لا يكتفون بتفضيل زيٍّ على زي، ولكنهم يتشبثون بأن زيّهم المفضل هو اللغة نفسها. بعبارة أخرى: إن هناك قسمًا كبيرًا من الاختلافات اللغوية لا يحال على اختلاف الأعراف بل يوصم من بعض الناس بالخطأ أو اللحن أو البعد عن الفصاحة.

ولهذه المشكلة تأثيرها العنيف لدى الكتّاب والقراء العرب المعاصرين بوجه خاص. فالقارئ المصري ربما اصطدم بعبارات عامية لدى الكاتب اللبناني الذي يعجب به، والقارئ العراقي ربما صادف لدى الكاتب السوداني أسماء لمسميات لا يعرفها، والقارئ الذي يحب اللغة النقية يتأفف من هذه الحرية اللغوية ويعدها فوضى، والقارئ الذي يبحث عن "المضمون" ولا يهمه "الشكل" يضيق بالكاتب الذي يتأنق في اختيار مفرداته، أما الكتّاب فقل منهم من يتقيد بلغة الكتابة، وأقل من هؤلاء من يتصرفون في هذه اللغة - عن وعي - ولو بلي عنقها أحيانًا بحثًا عن نوع من التأثير أو مجاراة للاستعمال الشائع، وأكثرهم لا يعرف بالضبط بأي لغة يكتب، أباللغة التي تعوّد أن يقرأها أم بتلك التي تعود أن يسمعها ويتكلمها أم بشيء بين بين يسمونه أحيانًا "اللغة الثالثة".

ولا يمكننا تقييم أي واحد من هذه الحلول بصورة مطلقة. وإنما نقيِّم موقف كاتب معين من اللغة من خلال عمل أدبي معين، وفي نطاق هذا العمل، وعلى أساس الوظيفة التي تؤديها السمات اللغوية، ولذلك نكتفي بالقول: إن موقف الكاتب العربي المعاصر من اللغة "الفصيحة" يشكل جزءًا مهمًّا من الظاهرة الأسلوبية عنده، على خلاف ما يظن من أن قضية الفصاحة أو السلامة اللغوية تقع خارج نطاق البحث الأسلوبي.

وإذا كانت قضية اللغة تمثل إشكالية خاصة في الأدب العربي المعاصر فإن لها فروعًا تتعلق بالأعراف اللغوية المختلفة التي يتعامل معها الكاتب. ويمكننا أن نقسم هذه الأعراف إلى قسمين: أعراف طبيعية وأعراف صناعية. ونقصد بالأعراف اللغوية الطبيعية تلك التي تقبل وتستعمل بطريقة تلقائية كاللغة الطبيعية نفسها، وبالأعراف الصناعية تلك التي يتواضع عليها فريق من الناس لأداء غرض خاص، كأعراف أهل المهن أو أعراف العلوم المختلفة. ثم ينبغي أن نضيف قسمًا ثالثًا وهو الأعراف الأدبية التي تتكون بطريقة لا هي بالطبيعية المحضة ولا بالصناعية الصرفة.

والأديب يتعامل مع هذه الأنواع الثلاثة جميعها لا مع النوع الأخير فقط. وهي متفاوتة في درجة تميزها وتحددها، أي في مقدار السمات اللغوية الخاصة وبعد هذه السمات عن الأصل اللغوي العام. وشأن الأعراف اللغوية في ذلك شأن اللهجات، من حيث إن هناك سمات معينة تميز لهجة عن لهجة في نطق بعض الحروف أو دلالة بعض الكلمات أو وضع النبرة في الجمل، وفيما عدا ذلك تحتفظ اللهجة بخصائص اللغة التي هي فرع منها. فكذلك الحال في الأعراف اللغوية أيضًا. ويبدو أنه كلما كان العرف اللغوي منحصرًا في فئة خاصة كانت السمات اللغوية المميزة له أكثر، ونعني بكونها خاصة قلة العدد من ناحية، وانعزالها عن سائر فئات المجتمع من ناحية أخرى. فالجنود في معسكر أو الطلاب في مدرسة داخلية سرعان ما يكوّنون عرفًا لغويًا على قدر كبير من التميز. ويصدق هذا القول على الأعراف الصناعية كما يصدق على الأعراف الطبيعية. ففي كلتا الحالتين يلاحظ أن زيادة التخصص تتبعها زيادة التميز. وهكذا تزداد السمات اللغوية الخاصة في محاضرة علمية لأستاذ في الفيزياء عن الشرح الذي يقوم به مدرس العلوم لعدد من التلاميذ. وكثيرًا ما شكا القراء العاديون من أن مقالات النقد الأدبي أصبحت لا تُفهم، بعد أن أصبح النقد الأدبي يعالج غالبًا في دوائر ضيقة من المتخصصين، وهذه الحالة لم يقتصر تأثيرها على إحداث نوع من الانفصام بين القارئ والناقد فحسب، بل بين الناقد والمنشئ أيضًا، لأن المنشئ لا يهتم بتوظيف الأعراف الصناعية في عمله الأدبي (إلا على سبيل السخرية)، وإذا اضطر إلى استعمالها - كما في قصص الخيال العلمي - فهو لا يجاوز القدر الضروري. أما الأعراف الطبيعية فإنها تهيئ لكتّاب الرواية والقصة والمسرح أدوات قيمة لرسم الشخصيات والإيحاء بالجو ولو أنها تخلق أحيانًا بعض الصعوبات في الفهم. ومعنى كونها أدوات أنها تخضع خضوعًا مباشرًا لقصد الكاتب الفني، وأن السمات اللغوية التي تميز هذه الأعراف تصبح مجرد علامات على أوضاع اجتماعية معينة يريد الكاتب محاكاتها، فهي لا تمثل بالنسبة إليه قيودًا أو قوانين تحد من حريته في اختيار التعبير المناسب، بقدر ما تمثل جزءًا من البناء الفني، شأنها شأن الوصف والسرد، فهي تخضع للمنطق الذي يربط بينها وبين سائر الأجزاء أكثر مما تخضع لأية قواعد خارجية.

وقد اعتمدت المحاكاة اعتمادًا أساسيًا على الأعراف اللغوية في عدد من الأعمال الأدبية الكبرى في العصر الحديث، نذكر منها مسرحية "بجماليون" لبرنارد شو (التي عرفها معظم الناس في صورتها الاستعراضية الغنائية "سيدتي الجميلة")، ورواية "يوليسيس" لجيمس جويس. والطريف في هذه الرواية الأخيرة أنها تحاكي أعرافًا لغوية كثيرة منها الطبيعي والصناعي ومنها الأدبي أيضًا. وهنا يجب أن نتوقف قليلًا، فلقضية الأعراف الأدبية إشكالاتها المهمة (ولا سيما في الأدب العربي)، كما أنها تنطوي على إمكانات كبيرة أيضًا.

واستعمال أعراف أدبية متعددة في "يوليسيس" خلق نوعًا من "الحساسية المركبة" بالواقع، وكأن القارئ يراه بعيون كثيرة. فهو يرى دبلن مرة رؤية خطابية، ومرة رؤية واقعية سطحية، ومرة رؤية طبيعية، ومرة رؤية سيريالية... إلخ. وهذه الحساسية المركبة هي ميزة الإنسان الحديث وقدره في الوقت نفسه، والتعبير عنها بطريقة فنية ليس إلا إمكانية واحدة من الإمكانات التي يتيحها استخدام الأعراف الأدبية استخدامًا واعيًا.

أما الإشكالات التي تنشأ من تعامل الكاتب مع الأعراف الأدبية، فمردها إلى فقدان الحساسية بهذه الأعراف مع استمرارها في العمل كرموز لغوية أو كمصطلح متعارف عليه بين الكاتب والقارئ، فالكاتب لا يجد بدًّا من استخدام هذا المصطلح حتى يوصل رسالة إلى قارئه، ولكن السخرية المرة التي تترصد له هي أن المصطلح الذي تكرر استعماله يصبح كالقربة البالية غير قادر على أن يمسك شيئًا من "الرسالة"، وهكذا تصل القصيدة أو القصة إلى قارئها قطعة من الجلد اليابس. لهذا وجدنا الشعراء الكبار دائمًا يتعاركون مع المصطلح الذي يضطرون إلى التعامل مع جمهورهم من خلاله، فحتى عنترة في العصر الجاهلي يقول:

"هل غادر الشعراء من متردَّم
أم هل عرفت الدار بعد توهُّم؟"

فيتذمر من سطوة المصطلح الشعري في الشطر الأول ويعود إليه في الشطر الثاني. وبعد أربعة قرون يعلن المتنبي سخطه على هذا المصطلح نفسه:

إذا قلت شعرًا فالنسيب المقدم أكل بليغ قال شعرًا متيَّم؟

أما أبو نواس فيلجأ إلى تلك الطريقة الماكرة المعروفة في الآداب العالمية كلها، ومنها الأدب العربي، وإن كان النقاد والبلاغيون العرب قد أغفلوها فلم يضعوا لها اسمًا على كثرة ما وضعوا من أسماء: أعني حكاية أسلوب معين في ضد ما استعمل فيه أولًا، كأن يستخدم الشاعر الأسلوب الملحمي في وصف منظر يومي تافه، مثلما فعل الشاعر الإنجليزي بوب في قصيدته "اغتصاب خصلة الشعر" أو أبو الشمقمق في وصف قتله برغوثًا، أو المتنبي في هجاء رجلين قتلا فأرًا. وهكذا وجدنا أبا نواس يفتتح إحدى قصائده بوصف منزل نزله بعض الفتية لشرب الخمر ثم ارتحلوا عنه، بأسلوب يذكرنا بأساليب القدماء في وصف الأطلال.

ولكن الشعراء في العصور المتأخرة قلما يتعاركون مع المصطلح الشعري، ولعلك لو حاولت تصنيف النتاج الشعري لهذه الفترة إلى اتجاهات فنية لما وجدت أفضل من موقفهم من المصطلح الشعري معيارًا لهذا التصنيف. فالمصطلح الشعري القديم (الذي

سمّاه النقاد عمود الشعر) لا يزال مسيطرًا على قسم من هذا النتاج، تبرز فيه "المعارضات" كمثال متطرف. هذا هو القسم "الجاد" من النتاج الشعري في تلك العصور، ومحافظته على المصطلح الشعري تعكس محافظة عامة على القيم الاجتماعية، ولذلك يمكننا أن نجد صورة واضحة منه لدى شاعر مثل "ابن المقرّب العيوني" عاش في الأحساء أي في بيئة لم يمسها التغير الحضاري إلا قليلًا. وبعد ابن المقرب بنحو ستة قرون، أي في مطالع العصر الحديث، نجد عبدالغفار الأخرس في بادية العراق ينسج على المنوال نفسه. وربما كان لارتباط الشعر بالبداوة (وهو ارتباط أقرّ به الجاحظ) واتصال تقاليد البدو حتى العصر الحاضر في بعض البيئات (محمد عبدالمطلب في مصر، والعباسي في السودان، ومحمد العيد في الجزائر أمثلة واضحة) أثر في النظر إلى هذا المصطلح الشعري على أنه هو بالذات "طريقة العرب" (راجع تعريف ابن خلدون للأسلوب في الفصل الأول). ومع ذلك فإننا نجد إلى جانب هذا الشعر البدوي الأصل قسمًا لا يستهان به يتبع مصطلحات أحدث: نجد المصطلح المجوني الذي أرسى دعائمه أبو نواس وتبعه آخرون في مواطن الحضارة المختلفة حتى بلغ قمته (وإن شئت فقل حضيضه) لدى شاعر مثل ابن نباتة المصري في القرن الثامن. كما نجد قسمًا ثالثًا وهو المصطلح الزخرفي الذي تعبّر عنه الموشحات شكلا ومضمونا، ثم قسما رابعًا، لعله أحق هذه الأقسام بالدراسة الجادة، وهو الشعر الذي لا يستمَد من مصطلح أدبي معين بقدر ما يستمد من لغة الشعب، ولعل أبرز ممثليه هما: البهاء زهير والبوصيري.

هل يجوز القول بأن هذه الأعراف أو المصطلحات الأدبية يمكن أن تكون - كالأعراف الطبيعية - أداة من أدوات التعبير في يد الشاعر أو الكاتب، ومن ثم تصبح جزءًا من الظاهرة الأسلوبية لا مجرد "قربة بالية"؟ إذا كانت الأعراف الطبيعية قادرة على أن تؤثر في الوجدان عن طريق صفاتها الإيحائية، كما يقول بالي، فلنا أن نتساءل: هل تملك الأعراف الأدبية قدرة إيحائية مماثلة؟ هناك فرق واضح: أن الأعراف الطبيعية لم تكن لها، قبل أن يستعملها المبدع، إلا قيمتها الوجدانية الطبيعية، وإنما تكتسب قيمتها الإضافية، أعني الفنية، حين يستخدمها المبدع قاصدًا كعناصر في تشكيله الفني. أما الأعراف الأدبية فلها ذلك التأثير الفني من قبل أن يستخدمها المبدع. وهذا الفرق بذاته لا يمنع أن يدخلها المبدع في تشكيل جديد، كما فعل جويس في "يوليسيس". الفرق الحقيقي إذن هو في قصد الفنان أو وعيه الفني (والوعي الفني يظل موجودًا ومسيطرًا حتى حين يعمل الفنان وهو في حالة تشبه اللاوعي). ومصدر الخطر الحقيقي على الفنان هو في خضوعه للمصطلح القديم، بدلا من إخضاع هذا المصطلح بإمكانياته الإيحائية لإبداعه الفني الجديد، وقلما استطاع شاعر

عربي أن يصنع بعض هذا. وأقرب مثال يخطر على البال في هذا السياق هو أحمد شوقي في معارضاته (ولا سيما سينيته المشهورة في منفاه. ثم في شعره المسرحي الذي وظّفَ فيه غنائية الشعر القديم توظيفًا جديدًا. وأكثر من هذا شيوعًا أن يستفيد الشاعر من الأساليب الشخصية لبعض من سبقوه، دون أن يكون مقلدًا لهم بالضرورة، وهذا هو ما نسميه "النمط الأسلوبي").

ويبقى سؤال أخير، وهو: هل يملك مصطلح ما، طبيعي أو أدبي، أو لغة ما بمجموعها، قيمة تعبيرية ذاتية؟ أما المصطلحات والأعراف الأدبية فلا شك أن الناس يختلفون في تفضيل بعضها على بعض، ولا يمكننا أن نحيل ذلك إلا على اختلاف العصر أو البيئة الثقافية أو الذوق الشخصي. بعض الناس لا يقرؤون سوى الشعر التام التفاعيل والقوافي، وبعضهم يسخرون من هذا الشعر، ويتعصبون للشعر الحر، ولكن الفصل في القضية غير ممكن، لأن لكل من المصطلحين إمكانياته التعبيرية، وإنما العبرة، في كل قصيدة على حدة، بحسن استخدام الشاعر لهذه الإمكانات. أما الأعراف الطبيعية فلا يلتفت إليها إلا لقيمتها الإيحائية، وهي قيمة عظيمة - حقيقة يعرفها كتاب التمثيليات ويستغلونها إلى أقصى حد - ولكنها لا تملك بذاتها إمكانيات تعبيرية كبيرة، سوى ما يلاحظ من أن حديث الفئات الدنيا من المجتمع يتصف غالبًا بعفوية أكثر، وانفعالية أكثر. ويبقى أمر اللغة ككل: هل تملك اللغة الإنجليزية مثلًا - ككلغة - إمكانات تعبيرية لا توجد في الفرنسية أو الألمانية؟ وهكذا بالنسبة إلى سائر اللغات. لقد دخل بالي في نقاش مع الأسلوبيين الألمان - انظر: بالي: "علم الأسلوب وعلم اللغة العام" حول هذا الموضوع. وكانت خلاصة رأيه أن المقارنة بين اللغات أسلوبيًا قلما تؤدي إلى نتائج يعتمد عليها. ولكننا نلاحظ أن المقارنة كانت تنصب في الواقع على استخلاص سمات نفسية معينة - ما يسمى الشخصية القومية - بناء على مقارنة نحو لغة ما بنحو لغة أخرى. غير أننا نطرح سؤالًا آخر، يشبه ذلك الذي طرحناه فيما يتعلق بالأعراف الأدبية: هل تملك لغة بعينها إمكانات تعبيرية تختلف عن تلك التي تملكها لغة أخرى؟ إن الإجابة قد تغري بالقفز إلى استنتاجات معينة عن "الشخصية القومية". ولكن ماذا لو تجنبنا مثل هذه الاستنتاجات؟

إن هذه المسألة تعنينا نحن بالذات لأن العرب طالما تغنوا بجمال لغتهم. وغالبًا لم يكن الحديث عن اللغة العربية يثير حديثًا آخر عن الشخصية العربية. وعندنا أنه ما دامت للغات المختلفة طرائق مختلفة في التعبير عن الفكر والشعور، فمن الطبيعي أن تختلف هذه الطرائق في خصائصها التعبيرية. ولا يستتبع ذلك بالضرورة أن تكون أمة أفضل من أمة

في هذه الناحية أو تلك. بل إن المقارنة يمكن أن تنحصر في اللغات نفسها، ويمكن أيضًا ألا توجد مثل هذه المقارنة إلا بصورة ضمنية. والفائدة التي نجنيها من بحث الخصائص التعبيرية للغتنا فائدة عظيمة، لأن هذه اللغة هي المادة التي يعمل فيها المبدع العربي، وهي ليست مادة غفلًا، بل إن لها شكلًا في غاية التركيب والإحكام، فلا بد من أن نعرف خصائص هذا الشكل إذا أردنا أن نعرف ماذا حدث له في عمل أدبي معين.

والذي يحدث غالبًا هو مزيج من شيئين مختلفين، وربما لاحا في الظاهر متناقضين: درجة عالية من "الاختيار" بين الإمكانات التي تتيحها اللغة ودرجة ما من التسلط على هذه الإمكانات، ودفعها بعيدًا عن مسارها الطبيعي. وهذا هو ما يعرف في علم الأسلوب باسم "الانحراف"، وبه نختم حديثنا في هذا الفصل.

الانحراف

بين "الاختيار" و"الانحراف" تقابل - ولا أسميه تعارضًا أو تضادًا - من أكثر من وجه:

فزيادة على ما أشرنا إليه في ختام الفقرة السابقة من أن الاختيار محدود بالإمكانات المتعارفة للّغة، والتي تصنف عند النحويين تحت أسماء "المطرد" و"الغالب" و"الكثير"، في حين أن الانحراف يبتعد عن طرق التعبير الشائعة، وربما اقترب من "القليل" وحتى "الشاذ"؛ نلاحظ أن الاختيار يوجد في اللغة الجارية أو لغة الحديث، وإن لم يكن سمة مميزة لها كما هو في اللغة الفنية، في حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية، وهذا منطقي، إذا إن الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعيًا، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فني، ولذلك لا يُقدم عليه إلا أديب متمكن، كما كان القدماء يقولون إن العربي الفصيح إذا قوي طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في شيء من كلامه (ابن جني: 2/ 392).

وفرق ثالث بين الاختيار والانحراف، وهو أن الاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلّما يشعر به المتلقي إلا أنه يرتاح به، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتي بمثله لم تسعفه قريحته، ولهذا سُمّي الكلام الذي غلبت على خاصية الاختيار "السهل الممتنع". والانحراف على العكس، فقد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق في التعبير، ولكن المتلقي يشعر به شعورًا قويًا في جميع الأحوال.

ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ - (انظر: ريفاتير: "معايير لتحليل الأسلوب"، خصوصًا الفقرتين 1-1، 1-2). وعندنا أن هذا جانب واحد للانحراف، وأن الجانب الآخر والأهم هو لزوم الانحراف لتحقيق الأثر

الكلي للنص، فيمكن أن يعتبر الاختيار والانحراف، من هذا المنظور، كجناحي الطائر. وسيكون علينا أن نبحث هذه النقطة (وحدة الأثر الفني من الوجهة الأسلوبية) في فصل تالٍ، أما الآن فغرضنا إفراد الانحراف بالبحث بوصفه وجهًا من وجوه الظاهرة الأسلوبية أو خاصة مميِّزة لقسم كبير من السمات الأسلوبية يوجد في النصوص الأدبية، ويختلف عن الاختيار بتأثيره المباشر في المتلقي. هذه الخاصة تجعل الانحراف وثيق الصلة بنظرية الإعلام، ولذلك يحسن بالقارئ أن يراجع ما أوردناه عن هذه النظرية في الفصل السابق تحت عنوان "المصطلح والرسالة". إن ذلك التعريف المجمل يمكن أن يساعدنا على إدراك مفهوم "الحشو: redundancy" الذي يفسر لنا بدوره تأثير الانحراف.

المقصود بالحشو في نظرية الإعلام أن بعض العناصر في سلسلة لغوية ما غير ضرورية للتوصيل، فحين يودعك صديق قائلًا: "تصبح على خير"، فالكلمة الأخيرة في هذه التحية المعتادة تعتبر حشوًا لأنك تعرفها قبل سماعها. وحين تسمع في نشرة الأخبار مثل هذا الخبر: "عقد مجلس الوزراء اجتماعه الأسبوعي مساء اليوم، وأعلن.." يمكنك أن تتوقع، وأنت على شبه يقين من الصواب: "وزير الإعلام" وبالطبع يمكن أن يكون المعلن وزيرًا آخر غير وزير الإعلام، إذا كان الخبر خاصًا بوزارة معينة، ولا يتعلق بسياسة الحكومة بوجه عام. الحشو إذن صفة نسبية، ويمكننا أن نعبر عنه بـ "درجة التوقع"، ومهندسو الإعلام يحسبون هذه الدرجة، بطريقة رياضية، على أساس أنه إذا كانت نسبة التوقع لوحدة ما من وحدات الرسالة هي الواحد الصحيح فإن قيمتها الإعلامية تكون صفرًا، ويمكن التمثيل لذلك بإشارة المرور الضوئية: فهذه شفرة مكونة من رمزين اثنين: ضوء أخضر يعني: مرّ، وضوء أحمر يعني: لا تمر، فالقيمة الإعلامية لكل واحدة من هاتين العلامتين هي الواحد الصحيح أو مائة في المائة، بمعنى أنك إذا كنت قادمًا بسيارتك نحو إحدى إشارات المرور فلا يمكنك أن تتوقع كوْن العلامة خضراء أو حمراء، إذ إن كلا الأمرين ممكن على حد سواء. وبالعكس: حين تصل إلى الإشارة تكون القيمة الإعلامية للعلامة التالية صفرًا، لأنك تعلم يقينًا إذا كنت متوقفًا أمام الإشارة الحمراء أن الإشارة التالية ستكون خضراء، وإذا أدركت الإشارة الخضراء فقد تهيئ نفسك لأنك تعلم يقينًا أن الإشارة التالية ستكون حمراء.

أما اللغة، إذا نظرنا إليها باعتبارها شفرة، فهي أعقد كثيرًا من ذلك. ففي العربية ثمانية وعشرون حرفًا تتفاوت كثيرًا في نسبة ورودها، ومع أننا لا نملك إحصاء علميًا لهذه النسبة، فإننا إذا قارنا بين أعداد الصفحات التي تشغلها الحروف المختلفة في المعجم أمكننا أن نقدر قلة ورود حرف مثل الثاء أو الظاء أو الغين بالنسبة إلى الباء أو الراء أو اللام، ولهذا فإن القيمة الإعلامية للأحرف الثلاثة الأولى أعلى منها للأحرف الأخيرة. ثم إن هناك حروفًا

لا تتعاقب في كلمة واحدة، كالظاء والجيم مثلاً، وهذا يعني استبعاد بعض الاحتمالات، أي زيادة نسبة التوقع، أو انخفاض نسبة الإعلام. والقوانين الصرفية تحدد إمكانات ورود حروف معينة (ولا سيما حروف الزيادة) وحركات معينة في الصيغ المختلفة، وتتبعها القوانين النحوية التي تحدد أنواعًا معينة من الكلمات في التراكيب المختلفة: فحرف الجر لا بد أن يليه مباشرة اسم، وإذا بدئت الجملة بفعل فلا بد أن نتوقع اسمًا يقوم بوظيفة الفاعل، وبعض الأفعال يتطلب مفعولاً به كذلك. وأفعال مثل: ضحك، أو نطق، أو ظن، تتطلب فاعلًا من جنس العقلاء، وأفعال مثل: أكل، أو طعم، أو شرب، تتطلب مفعولاً به من جنس المأكول أو المشروب. وقس على ذلك.

فقواعد اللغة على جميع مستوياتها، من صوتية وصرفية ونحوية، تزيد نسبة التوقع في أي سلسلة لغوية، أو تباعد بين عناصرها وبين الإفادة الكاملة التي نفترضها نظريًا في كل رمز من رموز الشفرة، ومن ثم يصبح الحشو عنصرًا ضروريًا في كل سلسلة لغوية. ويمكننا أن نعبر عن الحشو بعبارة مثل: "زيادة الفائدة" لأنه مقدار زائد عن حاجة الإعلام ولكنه يمكن أن يكون مفيدًا لتعويض عناصر أخرى. وتظهر قيمة الحشو حينما توجد ضوضاء تعوق وصول الرسالة. والضوضاء، بالمعنى الحسي، من العوامل التي يجب أن يحسبها مهندسو الإعلام. ومن طبيعة النشرات الإخبارية الإذاعية أن تحتوي على قدر كبير من الحشو، لأن ذلك يضمن وصول الرسالة إذا حجبت الضوضاء بعض حروفها أو كلماتها.

وقد يقال إن قضية "الفائدة" لا تعنينا نحن دارسي الأدب، لأن النص الأدبي لا يرمي إلى الإفادة بل إلى التعبير. فكيف يمكن أن تدخل هذه النظرية في علم الأسلوب؟ وجواب ذلك أن نظرية الإعلام لا تبحث في محتوى الرسالة بل في شكلها فقط. فسواء أكان المعنى الذي يراد توصيله جليلًا أم حقيرًا، إخبارًا أم تعبيرًا، فهناك دائمًا هذا التفاوت في كمية "الإعلام" أو كمية "الحشو" بين عنصر لغوي وآخر. أي أن "الحشو" و"الإعلام" هنا لا شأن لهما بطبيعة الموضوع أو طبيعة المعنى. ومن ثم وجد علماء الأسلوب في مفهوم "الحشو" تفسيرًا وتقوية لمفهوم "الانحراف". ذلك أن هناك علاقة عكسية بين "التوقع" من ناحية، و"المفاجأة" و"الانتباه" من ناحية أخرى. فإذا زادت نسبة التوقع قلت نسبة المفاجأة، ونسبة الانتباه بالتبع. وهذا ملحوظ في كل الأقوال والأفعال الميكانيكية أو الأوتوماتيكية التي نقوم بها. فربما عرض لك أن تسأل زملاءك في الدراسة أو العمل ذات صباح: "هل قلت صباح الخير، عندما رأيتكم؟" أو" هل سلّمت عليك يا فلان عندما دخلت؟ " ذلك أنك تسلم أو تحيّي بطريقة آلية محضة، فلا تنتبه إلى صدور هذا الفعل أو هذا القول عنك، وإخوانك عادة أكثر انتباهًا منك، لأن دخولك ربما قطع حديثًا كانوا فيه، أي أن فيه قدرًا من المفاجأة.

والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه. وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة. فأنت في حديثك العادي تستطيع أن تلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كي تنبه سامعك إلى فحوى الرسالة: من استخدام النبر والتعبير بحركات الوجه والإشارة باليدين إلى هز ذراع سامعك أو كتفه أحيانًا إذا كنت في حالة انفعالية تدفعك إلى ذلك أو تجعله مقبولًا منك. وأنت إذا تأملت الكتابة الفنية وجدت في تعابير اللغة أحيانًا ما يشبه هز الذراع وربما الإمساك بالتلابيب، وأحيانًا أخرى ما يشبه خفض الصوت بالمناجاة أو السكتة التي تعقبها زفرة أو تنهيدة. وإذا كانت هذه الحركات والنبرات في لغة الحديث لا تفعل فِعلها إلا لكونها خارجة عن المألوف ـ فالمرأة الشكَّاءة البكَّاءة لا تلفت نظر زوجها إليها مهما تتنهد، والإنسان الذي لا يفتأ يجذب كمّ محدثه لينصرف إليه لا يزيد على أن يضجره ويسخطه ـ فكذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي، أي بفضل ما فيها من الانحراف.

والتركيز على الأدب المكتوب دون الأدب الشفوي لا يعني أن ظاهرة الانحراف مقصورة على الأول دون الثاني، ولكن يعني أن الانحراف في الأدب المكتوب أظهر منه في الأدب الشفهي بوجه عام، لأن الانحراف في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارئ، أما في الأدب الشفوي فهو وسيلة واحدة بين وسائل عدة. وهذه منطقة من البحث يمكن استكشافها بمزيد من الدقة، فالآداب القديمة التي كانت أقرب إلى التراث الشفهي يقل فيها الانحراف بالقياس إلى الآداب الحديثة التي أصبحت تعتمد على واسطة الكتابة. وهذا الاختلاف يفتح لنا كذلك بابًا للمقارنة بين المذهب الكلاسي والمذهب الرومانسي مثلًا، كما يفتح بابا آخر للمقارنة بين فن الملحمة وفنون الشعر الغنائي. وطريقة شاعرنا الشعبي الذي ينشد ملاحم الهلالية وعنترة وغيرهما يمكن أن تلقي بعض الضوء على ذلك، فهو ينوّع في إنشاده بين النثر المسجوع والشعر المنظوم، ولكل منهما إيقاع يختلف عن الآخر، وهو يفصّل إنشاده بالعزف على الربابة أو الكمان، ويغير نبرات صوته ويرفع طبقته أو يخفضها بحسب الحال. وهذه المؤثرات كلها تساعده على تجديد نشاطه ونشاط سامعيه لأنها تكسر رتابة الإنشاد.



إن نظرية الإعلام تقدم تفسيرًا علميًا لوظيفة الانحراف، ولكنها لا تقدم إلا معيارًا وحيدًا لتعيين مواضع الانحراف وهو الحس اللغوي للمتلقي. فهل يعد هذا معيارًا معالجًا؟ وهل يغني عن تعيين الأشكال اللغوية للانحراف؟

فلنبدأ بالسؤال الأول، إننا ندرك من أول وهلة أن القارئ يمكن أن يستوقفه تعبير ما، يخيّل إليه أنه خارج على المألوف بدرجة كافية ليعدّه انحرافًا، ومن ثم يرى فيه سمة أسلوبية قوية يستدل بها على شعور الكاتب أو على المعنى الذي يريد أن يثبته في ذهن المتلقي، مع أن قارئًا آخر أو قراءً آخرين يمكن ألا يتفقوا معه في ذلك. فبدهي أن كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه، ولا سيما إذا كان ثمة اختلاف بين عصر الكاتب وعصر القارئ. لهذا شدد "شبتسر" على صفات الأمانة والإخلاص والصبر في الدارس الأسلوبي ـ الذي ينبغي بطبيعة الحال أن يكون خبيرًا باللغة التي يقرأها ومدربًا على هذا النوع من القراءة– حتى لا يزيف مواضع الاهتمام في النص، أما ريفاتير فيرى أن تُعَيَّن مواضع الانحراف بمعونة عدد من القراء كما يصنع علماء اللغة في الفروع الأخرى من هذا العلم، فيعتمدون على أخبار الرواة من أهل اللغة عن كيفية النطق ومعاني الكلمات... إلخ، ويسمى مجموع هذه الأخبار ـ على سبيل التجريد ـ "القارئ العمدة: archilecteur" (انظر: ريفاتير: المرجع السابق، ص ص 136 ـ 142).

وعيب هذا الاقتراح الأخير أنه يجرد عملية التذوق من محتواها الشخصي باسم الموضوعية، ولذلك نرى أن الضوابط اللغوية العلمية يمكن أن تكمل مذهب شبتسر دون أن تذهب بمزاياه (انظر: شبتسر: "علم اللغة وتاريخ الأدب").

وقد اقترح أحد أتباع تشومسكي أن تتخذ (البنية العميقة أساسا لتعيين الانحرافات (ج. ب. ثورن: النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي): وراجع ما أوردناه عن البنية السطحية والبنية العميقة في الفصل السابق). ولكن البنية العميقة ـ كما عرفنا– فرض ذهني لا علاقة له بالاستعمال، والحكم في تعيين الانحراف إنما هو الاستعمال. وذهب آخر من أتباع تشومسكي أيضًا إلى أن الجملة التي تخالف قاعدة أصلية في ذلك النحو تكون أقل نحوية ومن ثم أكثر انحرافا، من تلك التي تخالف قاعدة أكثر تخصيصا. وبناء على ذلك فجملة مثل: "أنت أمس" أشد انحرافا من "الأشجار تهمس" لأن الأولى خالفت قاعدة أصلية وهي الإخبار عن شخص بوصف فأخبرت عنه باسم زمان، أما الثانية فخالفت قاعدة فرعية وهي أن الهمس فعل يسند إلى العقلاء، لا إلى النبات. (سول سابورتا: "تطبيق علم اللغة على اللغة الشعرية").

وهذا الاقتراح ـ كسابقه ـ ينظر إلى القاعدة ولا ينظر إلى الاستعمال، أي أن كليهما يلغي تأثير السياق الخارجي على السياق اللغوي، فكون إحدى الجملتين أشد انحرافًا من الأخرى مرتبط بالمعنى، والمعنى مرتبط بالسياق الخارجي أو المناسبة، إلى درجة حملت بعض اللغويين على اعتبارهما شيئا واحدا كما رأينا فيما سبق (راجع ص). فلو قال شخص

لآخر: أنت أمس، يريد أنه ينتمي إلى الماضي، أو يعيش الماضي، لكانت أقل انحرافا من قوله "الأشجار تهمس". (تأمل هذا المثال العملي: أن يقول زعيم مخاطبا جمعا من الشباب: نحن اليوم وأنتم غدا) والأرجح أن اللغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال، وإلا كانت غير مقبولة إطلاقا. وربما اضطر الشاعر أو خانه الطبع فركّب عددًا من الضرورات مجتمعة، كما قال الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكا　　　　أبـو أمـه حـيٌّ أبـوه يقاربه

فلا يعد مثل هذا القول انحرافا بل يعد تعقيدا، لأن الانحراف إذا بلغ هذه الدرجة من خلط التراكيب (حتى إن كان المحصول في النهاية على شيء من القيمة، لا كهذا البيت) أثار لدى المتلقي رفضا ونفورًا، بدلا من أن يثير انتباهه وتطلعه".

فمخالفة القواعد في اللغة الفنية لا يمكن أن تجري بدون ضابط. وقد أطلق النحويون العرب اسم "الضرورات الشعرية" على ما يجوز للشاعر دون الناثر، والتسمية نفسها تدل على أن الشاعر لا يُقدِم على هذه المخالفات إلا مضطرًا لإقامة الوزن أو القافية. ولكنهم لاحظوا أيضًا أن البليغ - شاعرًا أو ناثرًا - ربما خالف القاعدة من غير اضطرار، واشتهر عندهم رؤبة والعجاج أبوه بالاجتراء على أشياء في اللغة لم تسمع من غيرهما (ابن جني 2/ 25). وأورد ابن جني أيضًا بيتًا للمتنخل الهذلي (1/ 334) رُوي على خلاف القاعدة مع أن إقامة الوزن لا تتطلب ذلك.

والنحو التقليدي علم معياري، كما هو معروف، ومبناه على تمييز الفصيح من الصيغ والتراكيب من غير الفصيح. ولكنهم يتكلمون أيضًا عن "الجائز". فهل نقول إذن إن الانحراف يقع في قسم "الجائز" دون غيره؟ وهل يعني ذلك أن الشاعر أو الكاتب يترك الفصيح إلى الأقل فصاحة؟ لو صح هذا الفرض لكان معناه ألا يثير اهتمام القارئ أو السامع - كما يطلب في الانحراف - بل أن يطبع كلامه بطابع الضعف والفسولة. وصحيح أن "الفصاحة" وحدها لا تصنع فنًا، ولكن البعد عن الفصاحة - بدون صفة أخرى في الكلام - هو من الفن أبعد. وما دمنا نرى اللغة نظامًا فلا بد أن التركيب الذي تحاماه أصحاب اللغة أو استحسنوا غيره لم يكن متسقًا مع هذا النظام.

هذا المنطق يمكن أن يدعونا إلى المحافظة بل إلى التطرف فيها، لولا معرفتنا أن اللغة تخضع للتطور كغيرها من الظواهر الاجتماعية. وقضية التطور اللغوي وحدوده لا تزال غير محسومة بين النحويين "المعياريين" وبين علماء اللغة "الوصفيين". ولكن أمامنا قرارات

مجمعنا اللغوي وفيها إجازة تراكيب وصيغ لم تسمع في "عصور الاحتجاج" ولم يعدها النحاة القدماء قياسية. وهذا دليل على أن الاعتراف بالتطور اللغوي لم يعد مقصورًا على موت ألفاظ واستحداث ألفاظ، بل امتد إلى القواعد نفسها، ولو بدرجة أقل.

وليس لدينا نحو تاريخي ولا بلاغة تاريخية ولا معجم تاريخي. ومن ثم فلا مفر لنا من الاعتماد على المصادر القديمة في كل هذا (كما أشرنا في المقدمة)، ولكننا نأخذ منها وندع، بل ونضيف أيضًا، ونواصل معهم استقراء النصوص القديمة وعيوننا على الحاضر، لا الحاضر المشهود فقط، بل الحاضر المأمول كذلك، حتى تكون المبادئ التي نضعها مناسبة لعصرنا، بقدر محافظتها على روح اللغة في الوقت نفسه.

وثمة ملاحظة لا تفوت أي دارس للغة العربية. وهي أن قواعد هذه اللغة تتسع لألوان كثيرة من التصرف، ولا سيما في التقديم والتأخير والاعتراض والحذف - وهي أهم التغيرات التي تصيب بناء الجملة - بحيث لا يمكن للشاعر أو الكاتب أن يتجاوزها إلا إذا خرجا إلى ضرب من الكلام يأباه العقل السليم فضلًا عن الفطرة اللغوية، كبيت الفرزدق الذي أوردناه فيما سبق. ولابد أن يوجد شاعر كالمتنبي شديد الاعتزاز بنفسه شديد الصولة على اللغة ليقول كما قال مثلًا:

أنى يكون أبا البرية آدم ... وأبوك والثقلان أنت محمد

أو ليفاجئ سامعيه أو قراءه بمثل هذا المطلع الذي أتعب شراحه، حتى أنكره عليه صديقه ابن جني:

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه ... بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه

لذلك أنصب جهد البلاغيين في علم المعاني على بيان أثر اختلاف التركيب في المعنى، دون أن يجاوزوا الوجوه التي أجازها النحو. وأضافوا من الأبواب ما هو ألصق بالنحو كباب القصر والفرق بين هل وهمزة الاستفهام. فكلا البابين لا مجال للاختيار فيه، لأن الفروق تمس "أصل المعنى".

فإذا أضفنا إلى مرونة التركيب في الجملة العربية سعة الاشتقاق وكثرة حروف المعاني حكمنا بأن مجال الاختيار واسع أمام المبدع باللغة العربية (كما حاولنا أن نبين في الفقرة السابقة)، في حين أن مجال الانحراف ضيق إذا قسناه بقواعد اللغة. وإنما يتسع شيئًا ما في ابتداع الصور، وهو ما سماه البلاغيون الاستطراف والبعد في التشبيه، والغرابة في الاستعارة (انظر: الخطيب القزويني: الإيضاح، ص 359، 377، 423).

ولكننا قد نتساءل: إذا كتب كاتب اليوم: "خاليًا جلست في الدار"، بتقديم الحال على الفعل، ألا يعد تركيب كهذا انحرافًا؟ أظن أن معظم القراء يتنبهون إلى أن الكاتب ابتدأنا بهذا الاسم المنصوب ليثير اهتمامنا، لاسيما وأن الاسم وصف، فهو لا يصلح مفعولًا به، وتقديم المفعول به قد لا يلاحظ بنفس القوة. فالقاعدة في الجملة العربية التي "تبنَى" على الاسم، حسب تعبير سيبويه، هي أن يكون الاسم في أولها مرفوعًا. وملاحظة هذا الاختلاف تعني أن هنا انحرافًا.

إذن فالقول بأن الانحراف يعني "مخالفة القواعد" قول غير صحيح، وإن كان متفقًا مع ما يسمى "قواعد" في النحو التوليدي. أما إذا استعملنا اصطلاحات النحو العربي فلا يصح القول بأن الانحراف يعني العدول عن الأفصح إلى الأقل فصاحة، لأن "الجواز" في النحو له معنى آخر لا يتعلق بدرجات الفصاحة. عندما يقول ابن مالك مثلًا:

والأصل في الأخبار أن تؤخرا وجـوَّزوا التقديم إذ لا ضررا

فليس معنى ذلك أن تقديم الخبر يعد في مرتبة دون تقديم المبتدأ من حيث الفصاحة، وإنما معناه أن تقديم المبتدأ هو "الأصل"، و"الأصل" في النحو يتفق عادة مع المنطق الفطري، فهذا المنطق يقضي بأنك إذا أردت أن تتحدث عن أمر ما سمَّيته أولًا، ثم عقَّبت بما تريد تقريره عنه، فإذا عكست هذا الوضع فقد عدلت عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري ولا يدفعك إلى ذلك إلا مؤثر آخر غير منطقي، أي مؤثر وجداني. (ولا ينطبق هذا على تقديم الفعل على فاعله، فالعرب تجعل للفعل مكانة فوق مكانة الوصف في الإخبار، فقد تبنى الجملة على الفعل كما تبنيها على الاسم). لذلك نصادف عند البلاغيين في أسباب تقديم بعض أجزاء الجملة على بعض: "وإما لأنه الأصل ولا مقتضى للعدول عنه". فالانحراف عندنا، إذن، يكون أيضًا في البناء النحوي للجملة، ولكنه لا يعني مخالفة القواعد، إنما يعني "العدول عن الأصل".

ثم إن هناك اعتبارين مهمين:

أولهما: أننا لا ينبغي أن نقيس الانحرافات أو غيرها من السمات الأسلوبية بقواعد اللغة بصورة مطلقة وشاملة. فتقسيم كل قاعدة إلى "أصل و"فروع" يجب أن يكون مبدأ مرعيًا في كتب النحو. ثم يجب ألا يكون معيار الانحراف هو كتب النحو المطوَّلة ولا معاجم اللغة الموسعة. فالمعيار في كل دراسة أسلوبية هو اللغة الجارية. واللغة الجارية قد لا تكون هي لغة الحديث (وهذا تحفظ ضروري بالنسبة للعربية المعاصرة على وجه الخصوص) بل صورة ذهنية مجردة، خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة هي، إن شئت،

اللغة التي يمكن أن يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا للمرة الأولى. وإذا رجعت إلى ما كتبناه عن "الأعراف اللغوية" في الفصل السابق وضح لك ما نعنيه بأن المعيار المطلوب هو لغة افتراضية، قد لا نتمكن من الحصول على نماذج واقعية كافية منها لكي نقوم بتحليلها بطريقة استقرائية، ولكنها على كل حال، هي البديل الوحيد لافتراض آخر غير عملي مطلقًا، وهو أننا لا نملك لغة واحدة بل مجموعة أعراف لغوية يمكننا، على أحسن تقدير، أن نعدها أسرة لغوية.

الاعتبار الثاني: هو أن المعيار الكمي نافع في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها. فالشكل اللغوي المفضل، والذي نعده بناء على ذلك أكثر قبولًا وأعلى درجة في الفصاحة، هو الشكل الأكثر استعمالًا. كذلك يمكننا تعيين الانحراف بناء على تكرار سمة لغوية ما، إلى درجة غير عادية ولو لم تكن في حال انفرادها مختلفة اختلافًا قويًا عن نمط اللغة المعيارية (كما يؤخذ بالمراسيل في علم الحديث إذا عضد بعضها بعضا).

تأمل هذا البيت للأحوص:

وما كنت زوّارًا ولكن ذا الهوى ... إذا لم يُزَر لابد أنْ سيزورُ

لعلك توافق على أن التكرار هنا غير عادي، فليس من المألوف أن ترد عليك ثلاث كلمات من أصل واحد في مقدار بيت من الكلام. لعلك تتردد في تسميته انحرافًا، ولكن ماذا تقول في صيغة المبالغة "زوّار" وهي قائدة هذا الرتل؟ إنها حقًا قليلة الاستعمال بالقياس إلى "زائر" أو إلى الصفة المشبهة التي تدل على كثرة زيارة النساء ومجالستهن "زِئر". فهل تعدها لهذا السبب انحرافًا؟ أم لعلك تقول إن الصيغة مستعملة في موضعها الملائم فحسب؟ فمهما يكن جوابك فلا شك أن لهذه الكلمة في هذه الموضع قيمة تعبيرية، أي أنها سمة أسلوبية.

ولكننا لا نرى الاحتكام إلى المقياس الكمي وحده. حقًا أنه إذا طبق على عمل كبير أو على الأعمال الكاملة للكاتب أو شاعر ما فقد يوصِّل إلى نتائج مهمة عن عالمه الفكري (وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك عندما تحدثنا عن "درجات الصحة النحوية" في الفصل السابق). ومن ذلك بحثان أشار إليهما ألمان "(اللغة الأسلوبية" ص 129)، أحدهما عن كورني واستعماله لكلمات "الجدارة"، "الكرامة"، "الواجب"، "الفضيلة"، "الكرم"، "المجد"؛ والآخر عن بودلير واستعماله لكلمة "الهاوية". وقد يكون من التسرع الحكم على هذين البحثين بناء على إشارة عابرة، ولكننا نأنس من تحديد هذه الكلمات اهتمامًا بالمحتوى الفكري لأعمال

هذين الشاعرين، أكثر من قيمتها الفنية. وعندنا أن التتبع الإحصائي لمثل هذه الكلمات التي تسمّى "الكلمات المفاتيح" إن لم يكن مرتبطًا بانحراف ما، فالأكثر احتمالًا أن دلالته ستبقى منحصرة في الكشف عن انشغال فكري للكاتب، قد يكون واعيًا، بل وسطحي، وبعيدًا عن مركز الإبداع الحقيقي. والغالب أنه لن يزيد على تأكيد معلومات معروفة سلفا. وربما قيل إن الدلالة الإحصائية المحضة قد تنفع في تحديد نسبة بعض الأعمال المشتبه في مصدرها، ولكن هذه الفائدة أيضًا مشكوك فيها، لأن مزيِّفًا إن أراد نسبة عمل ما إلى كورني أو بودلير فطبيعي أن يكثر من هذه الكلمات.

زد على ذلك أن بعض هذه "الكلمات المفاتيح" التي تستخرج بالإحصاء قد تكون مجرد "لوازم". وقد نتساءل: هل كلمة "صاحبنا" أو كلمة "الفتى" عند طه حسين لازمة أو سمة أسلوبية؟ وكذلك أسلوب الربط عند المنفلوطي "من حيث"، هل يدل على عادة ذهنية أو عادة قلمية فحسب؟ لا يمكن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة إلا إذا اعتمدنا على طريقة أخرى بجانب الإحصاء، أو قبل الإحصاء.

ومقارنة اللغة الفنية باللغة الجارية تقودنا إلى ملاحظة نوع آخر من الانحرافات لا يكون بالعدول عن القواعد الأصلية بل بتكلف قواعد جديدة، وبعض الأسلوبيين يمثلون لذلك بالوزن والقافية في الشعر (سابورتا، ص 92)، والأولى أن نعدها سمات مميزة للغة الشعر باعتبارها مصطلحًا خاصًا، ولا نعدها انحرافات، لأن القارئ الذي يشرع في قراءة قصيدة قد هيأ ذهنه لتلقي وزن وقافية. وربما كانت هذه حجة لأصحاب الشعر الحر، إذ إن هذا الضرب من النظم أقدر على مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه. أما إذا أراد صاحب الوزن والقافية أن يحدث في نظمه انحرافًا ما فلن يكون في مقدوره أن يكسر الوزن أو يأتي بعيب في القافية، بل سيكون عليه أن يلتزم ما لا يلزم، كأن ينظم قصيدته بحيث تكون صالحة لأن تقرأ على وزنين وقافيتين، أو يلتزم في قافيتها إعرابًا واحدًا وإن كانت ساكنة. وأقل من ذلك تكلفًا وأكثر ورودًا أن يأتي ببيت مصرَّع في غير المطلع (والتصريع هو تقفية الشطر الأول كالشطر الثاني). وقد أورد ابن جني من ذلك أمثلة طريفة في "باب التطوع بما لا يلزم" (الخصائص ج2). وبعض السجّاعين يأتي في النثر بما يشبه التصريع، فيجعل في القرينتين (وهما الجملتان المسجوعتان) قافيتين أو أكثر، بدلًا من قافية واحدة. وقد بالغ البديعيون في هذه "الانحرافات" وقليل منها ما نعده نوعًا من الانحراف، مثل "التورية" التي يمكن أن تتضمن مفاجأة لافتة للنظر. إلا أن آفة البديع هي أنه يبدأ من نزعة طفولية إلى اللعب بالألفاظ ويزيدها تعقيدًا إلى ما لا نهاية. هذه هي خصوصية الصنعة البديعية، وإن كان الاسم "البديع" اصطلاحًا فضفاضًا حشرت فيه على طول عهده - من ابن المعتز إلى ابن حجة - أشكال تعبيرية، بعضها يخص النظم وبعضها يخص التصوير.

وقد بينا في الفقرة السابقة كيف يمكن أن تصبح الأعراف الأدبية ـ مثل الأعراف اللغوية ـ عناصر في بناء الظاهرة الأسلوبية عند كاتب أو شاعر ما، أي أننا تكلمنا عنها من زاوية المبدع ـ كيف يدخل معها في شبه صراع، فقد تغلبه وقد يغلبها. (وهذا في نظرنا أقرب إلى طبائع الأمور من تخيل لغة مجردة من جميع السمات الأسلوبية، لغة "في درجة الصفر" كما يزعم بارت، لحل مشكلة الكاتب المعاصر)، أما وقد انتقلنا إلى بحث تأثير الانحراف في لفت انتباه المتلقي ومساعدته على فهم غرض الكاتب، فعلينا أن نوضح علاقته بالأعراف الأدبية أيضًا. فنقول: إن القارئ الذي لا عهد له بعرف أدبي معين ـ ليكن، على سبيل المثال، قارئا للقصة أو الرواية يدخل إلى عالم الشعر الحديث، أو قارئًا ألف أسلوب المدرسة الواقعية يشرع في قراءة الرمزيين ـ مثل هذا القارئ ستبدو له الانحرافات أكثر كثيرا مما هي في الواقع، لأن ما يراه جديدًا أو غريبًا راجع معظمه إلى الخواص المشتركة لهذه المدرسة. ولذلك فلابد له من أن يضيّق حدود المقارنة: فلا يكتفي بالمقارنة بين النص الذي يقرؤه وبين اللغة القياسية أو بينه وبين لغة الأدب عمومًا، بل يجب أن يقارن بين شعراء المدرسة الواحدة أو كتاب الفن الواحد حتى تتبين له جهات التفرد والأصالة التي تميز كاتبًا عن كاتب.

فالانحراف أمر نسبي أيضًا لأنه مرتبط بالأعراف الأدبية. وإذا شُهِرَ من الانحراف الأسلوبي عند فريق من الأدباء حتى أصبح عرفًا أو قاعدة فإنه لا يعد ظاهرة أسلوبية. ولهذا قسم إزرا باوند (في "أبجدية القراءة") طبقات الشعراء إلى مبدعين ومتبعين ومقلدين. الانحراف بالنسبة إلى صاحبه سمة للإبداع الشخصي، وبالنسبة إلى متلقيه مدخل إلى عالم جديد. فإذا تكرر على وتيرة واحدة أو بتعديل يسير فقد قيمته الأسلوبية. هنا تتغير طبيعة الانحراف ويصبح علامة اجتماعية داخلة في نظام لغوي كسائر النظم السلوكية المشكّلة من علامات أيضًا (نظام التحية، نظام الأعراس، نظام المآتم، نظام العلاقات العائلية... إلخ). إلا أنه ربما كان أعمق هذه النظم كافة من حيث الدلالة على التغيرات الروحية في المجتمعات والأفراد. هنا مكان لعلم اجتماعي جديد موازٍ لتاريخ الأدب، علم يمكننا أن نسميه سميوطيقا الأدب أو دلالية الأدب. وتمثل لما نعنيه بالعلامة الاجتماعية في الكتابة الأدبية بشيوع السجع في النثر منذ القرن الرابع، وشيوع الجناس والتورية في الشعر منذ القرن السابع. فهذه انحرافات أسلوبية، إذا قورنت باللغة المعيارية، ولكنها حين أصبحت كالقواعد في الكتابة الفنية ابتعدت عن منطقة الظاهرة الأسلوبية إذ لا تصدُق عليها صفة واحدة من صفات هذه الظاهرة. فهي لا تمثل "اختيارًا" أمام الكاتب أو الشاعر: لا يمكننا مثلا أن نتخيل كاتبًا في ديوان أحد الأمراء في القرن السادس يحرر باسم الأمير رسالة غير مسجوعة، ولا شاعرًا من شعراء القرنين السابع أو الثامن ينظم قصيدة خالية من الجناس والتورية. (لو وجد مثل هذا الكاتب أو الشاعر لعددنا تصرفه هذا ظاهرة أسلوبية مهمة).

هكذا يتحول الانحراف إلى عرف أدبي، ويصبح العرف الأدبي ملزمًا كالقاعدة النحوية، والخروج عليه ثورة أدبية، يمكن أن تكون انعكاسًا لثورة اجتماعية، أو إرهاصًا بها. وإذن فدراسة هذه الأعراف الفنية (أو "المواضعات" الفنية كما تسمى أحيانا) ينبغي أن تكون قسما من الدراسة الأدبية وثيق الصلة بالتاريخ الحضاري ومتميزا عن علم الأسلوب، وليس معنى هذا أنه لا تمكن دراسة سجع بديع الزمان أو القاضي الفاضل دراسة أسلوبية، بل معناه أن الدراسة الأسلوبية في هذه الحالة سوف ترتكز على السمات المميزة التي ينفرد بها كل منهما في سجعه، وعلاقة هذه السمات بغيرها من السمات في أسلوبه. كذلك لا نذهب إلى حد الفصل البات بين الدراسة الأسلوبية والدراسة السيموطيقية للظواهر الفنية العامة، فلا بد لكلتيهما من الاستعانة بالأخرى. ولكننا نرى بين الدراستين من التمايز ما يستتبع اختلافا في المنهج: فالأولى دراسة لغوية فنية وثيقة الصلة بالنقد الأدبي، ولذلك فإن صعوباتها المنهجية تكمن في مفهومي "الحس اللغوي" (أو ما يسميه النقاد "الذوق" و"التفسير". والثانية دراسة فنية اجتماعية وثيقة الصلة بتاريخ الأدب، ولذلك فإن مشكلاتها المنهجية الأساسية تدور حول العلاقة بين البنية الاجتماعية والبنية الثقافية (أو بين البنية التحتية والبنية الفوقية للمجتمع)، ووظيفة الكاتب خاصة داخل البنية الثقافية.

وإذن فينبغي أن تفرد الأعراف الأدبية (قد يقال أحيانا: "اللغات الأدبية") بالدراسة كفرع مهم من سيموطيقا الأدب، كما ينبغي أن يهتم تاريخ الأدب بدراسة ما تسميه "الأنماط الأسلوبية" - وهي أخص من الأعراف الأدبية- نظرا لدلالتها على تسلسل التقاليد الفنية بين أجيال الأدباء، وهو أحق شيء بعناية تاريخ الأدب. أما بالنسبة إلى موضوعنا وهو تمييز الانحرافات باعتبارها وجهًا من وجوه الظاهرة الأسلوبية، فقد عرفنا أننا يجب أن ننحّي السمات اللغوية التي تميز العرف والنمط، على اعتبار أنها سمات مشتركة، ومن ثم لا ينبغي أن تدخل تحت مفهوم الانحراف.

السياق والنسق

ويبقى معيار أخير لتمييز الانحراف، وهو العمل المقروء ذاته. ومن المهم أن نقرر أنه لا يلغي المعايير السابقة، ولكنه يضيف إليها إضافة حاسمة. فهو مع كونه أيسرها منالًا، وأقربها إلى الثقة، يكشف عن التفاعل داخل النص نفسه. ولم يكن من الممكن الالتفات إلى هذا المعيار عندما كانت الفكرة المسيطرة "أن الأسلوب مرآة الشخصية"، فقد استتبعت النظر إلى الأسلوب على أنه خاصة ثابتة لصاحبه. ولا شك أن الأسلوب شخصي، وأن فيه سمات ثابتة، ولكن العناية بالنص، التي ميزت النقد المعاصر عن النقد الرومانسي، جعلت تحليل

النص من داخله المهمة الأساسية للناقد، واستتبع ذلك رؤية متغيراته مع ثوابته، وحركته الداخلية إلى جانب تكامله الخارجي.

فعلى سبيل المثال، لاحظ ألمان (ص 121) اختلاف كثافة الاستعارات في رواية "الغريب" لكامي. ففي الصفحات الثلاث والثمانين الأولى لا توجد إلا خمس عشرة استعارة، ولكن الفِقَر الست التالية التي تصف جريمة القتل تحتوي على خمس وعشرين، وهذا انحراف مهم، ولا تقتصر قيمته في نظرنا على شحذ انتباه القارئ في هذه الفقرات الست، فالأهم أنه يتمشى مع الخط العام للرواية، الذي يبدأ متراخيا ليخلق شعورا بالبلادة والخواء العاطفي (يعبر عنه، قصصيا، وضع الأم في بيت المسنين)، ثم يشتعل فجأة كأنما ليملأ هذا الفراغ بالعنف غير المبرر.

وفكرة الانحراف الداخلي هي الفكرة التي استقر عندها ريفاتير بعد أن تبين له أن طريقة "القارئ العمدة" (راجع ص) لا تكفي لاكتشاف الانحرافات المهمة في النص. وما دام النص قد أصبح هو ذاته معيارًا للانحراف، فمن باب أولى أن نحدد ماهية هذا المعيار كما فعلنا بالمعايير السابقة. يحدد ريفاتير هذا المعيار بـ "السياق". وقد قدم فكرة السياق في مقالة "معايير لتحليل الأسلوب" ثم أفرد لشرحها مقالا ثانيا، وضمَّن المقالتين كتابه "علم الأسلوب البنيوي". ويريد ريفاتير بالسياق (contexte) معناه الأضيق أي السياق اللغوي دون السياق الخارجي (ظروف القول). والواقع أن هذا الأخير لا مكان له في نظريته عن تحليل الأسلوب. وهذا بعض ما نخالفه فيه. ولذلك نصطلح على تسمية السياق اللغوي بـ "النسق" حتى نستبقي "السياق" للمعنى العام. وثمة سبب آخر يدعونا إلى تفضيل كلمة "النسق"، وهو أنها تدل في واقع التحليل اللغوي على "نظام" يبرز ما في "الانحراف" من مخالفة. ولا يلزم أن يكون النسق أو النظام مبنيا على اللغة المعيارية أو على عرف ما، أو بعبارة أخرى نظامًا غير مميز، بل يكفي أن يكون هو النظام الذي اطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته، ولو كان هذا النظام في أصله انحرافًا. ولكن هذا يعني أن النص الواحد يمكن أن يقوم على أسلوبين متعارضين، وهذا فرض يريد ريفاتير أن يستبعده، لأن كل همه هو اكتشاف وحدة بنيوية أسلوبية، يمكن أن يعتمد عليها التحليل الأسلوبي، وأن تكون هذه الوحدة ذات خصائص ثابتة (فلا توجد وحدتان من نوعين مختلفين)، وقائمة بذاتها (فلا يحتاج تعيينها إلى مفهوم خارجي كاللغة المعيارية أو ظروف القول). وسيظهر اختلافنا مع ريفاتير كلما مضينا في المناقشة.

يسمِّي ريفاتير وحدته الأساسية "السياق الأصغر"، فهذا مع الانحراف أو المخالفة يكوِّنان معا ما يسميه مسلكًا أسلوبيًّا. (أي أن المسلك الأسلوبي عنده هو ثنائية بنيوية تعتمد على

التضاد، وطرفاها السياق والمخالفة). ويمكن التمثيل لهذا السياق الأصغر بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما لا يعد من صفاته، كأن يقال: شمس سوداء، أو عطر صارخ، أو ضوء خجول... إلخ. فالاسم الأول في هذه العبارات نسق أصغر، والوصف الذي أعطيَهُ مخالفة أو انحراف. (بالطبع لا يقتصر السياق الأصغر على هذا النوع). ويمثل ريفاتير هذه الوحدة بالمعادلة التالية:

نسق أصغر + مخالفة = مسلك أسلوبي.

ولكن هذا السياق الأصغر يمكن أن يدخل في "سياق أكبر"، أي أن التأثير الأسلوبي هنا يتجاوز حدود القطبين "سياق + مخالفة" ليشغل سلسلة لغوية ممتدة، يكون السياق الأصغر جزءًا منها، ولا تنحصر - بطبيعة الحال - داخل حدود الجملة النحوية، أو عدد معين من الجمل. إنما تتحدد نهايتها بشعور القارئ، كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر. ويعين ريفاتير شكلين أساسيين لهذا السياق الأكبر:

سياق + مسلك أسلوبي + سياق.

أو: سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقًا جديدًا + مسلك أسلوبي.

فكأن السياق الأكبر في كلتا الحالتين يتحدد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر، وإن كان من الجائز أن تمتد المخالفة حتى تصبح هي نفسها سياقا.

وهذا تحليل واضح وبسيط - إذا صرفنا النظر مؤقتا عن اعتراضاتنا عليه، وسنعود إليها بعد لحظات - وليس فيه إلا خطأ "فني" واحد يمكن أن يوقع في الارتباك، وهو أن ما سمّي "المسلك الأسلوبي" دل في حالة "السياق الأصغر" على "سياق + مخالفة"، أما في حالة "السياق الأكبر" فهو لا يدل، واقعيا، إلا على "المخالفة"، لأن ما كان "سياقا" داخل "المسلك الأسلوبي" الأول، أصبح الآن جزءًا من السياق الأكبر.

ولتوضيح هذا المأخذ، وتوضيح ما يقصده ريفاتير بالسياق الأكبر كذلك، نجتهد في ترجمة المثال الذي جاء به للنوع الأول (سياق + مسلك أسلوبي + سياق)، وهو جملة لبرنارد شو:

"إنهم يصورون المسكين بكسنف على أنه مجرم، مع أنه لم يكن إلا رجلا إنجليزيا صميما، ذا عيال، يجري على رزق بناته".

فالمخالفة هنا هي قوله "ذا عيال" الكلمة في الأصل (Paterfamilias)، وهي كلمة لاتينية، ترجمناها هذه الترجمة المقتبسة من البيت القديم:

ومن يكُ مثلي ذا عيال ومقترًا … من المال يطرح نفسه كل مطرح

فهي تكوّن مع العبارة التي تسبقها مباشرة "رجلا إنجليزيًا صميما" مسلكًا أسلوبيًا، وهي في هذه الحالة تعد سياقًا أصغر. ولكن العبارة المذكورة ليست في الواقع إلا جزءًا من "السياق الأكبر" الذي يبدأ مع بداية الجملة، وينتهي مع نهايتها.

لذلك نرى جعل اصطلاح "المسلك الأسلوبي" مرادفًا ـ هنا ـ للمخالفة أو الانحراف، مع جواز استعماله في كل سمة أسلوبية، إذا نظرنا إليها من وجهة القائل.

ونحن نعلم أننا بذلك نهدم أحد ركني "التضاد الاثنيني" الذي بنى عليه ريفاتير اكتشافه لوحدة التحليل الأسلوبي، فنحن لا نرى أي قداسة للتضاد الاثنيني تضطرنا إلى الوقوع في الارتباك، ولا نوهم أنفسنا أن التحليل الأسلوبي يحتاج إلى وحدة كالشُعر الحراري لكي يصبح تحليلًا علميًا؛ أما كلمة "السياق" فقد رأيت أننا نستبقيها لمعناها الأصلي، ونستخدم "النسق" للدلالة على الخل فيه أو الأرضية اللغوية التي تبرز الانحراف. ولا بأس عندنا بأن نتكلم عن "نسق صغير" كما في الأمثلة التي أوردناها، ونسق كبير لا يكون دائما مجرد امتداد للنسق الصغير، كالمثال الذي اقتبسه ريفاتير من برنارد شو، بل يمكن أن يكون باستمرار المخالفة حتى يبدو وكأنها أصبحت نسقًا جديدًا، دون أن نزعم أن النسق الأصلي قد نسي، وهذا كثير فيما يسمى الاستعارة التمثيلية. ونوع آخر من النسق الكبير وهو النسق المركب، ويكون بتركيب مخالفة على مخالفة، دون أن تستمر المخالفة الأولى حتى تصبح نسقًا أو شبيهة بالنسق، وهذا نوع معروف عند علماء البيان أيضًا، وقد أدخله البلاغيون العرب فيما سمّوه الاستعارة المجردة، ومثلوا له بقوله تعالى: ﴿وَضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ ءَامِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ ٱللَّهِ فَأَذَٰقَهَا ٱللَّهُ لِبَاسَ ٱلْجُوعِ وَٱلْخَوْفِ بِمَا كَانُوا۟ يَصْنَعُونَ﴾ (النحل 112، وانظر: الخطيب القزويني ص 432).

وللنسق الكبير أنواع كثيرة أخرى نمثل لبعضها فيما يلي، ولكن بعد أن ننبّه إلى أمرين:

الأول: أننا لا نلتزم بتأخير المخالفة أو الانحراف عن النسق. فريفاتير إنما التزم ذلك (راجع نماذجه الثلاثة) لأنه يسقط السياق الخارجي، كما يسقط اللغة الجارية من الاعتبار، ما لم يكونا ثابتين في النص. ونحن نخالفه في الاثنين.

الأمر الآخر: أن النسق الصغير والنسق الكبير لا يستغرقان شُغل الدارس الأسلوبي. فالنص الأدبي سلسلة متصلة تبدأ ببدايته ولا تنتهي إلا بنهايته، ومن ثم فهي تشتمل على "نسق أكبر" وإذا طالت إلى درجة كافية فقد يكون هذا النسق الأكبر مؤلفًا من عدة أنساق

كبيرة. وواضح أننا نكون بهذا قد خرجنا من دائرة "الظاهرة الأسلوبية" ودخلنا في الدائرة الأوسع، دائرة "الأسلوب" نفسه، وهذه قضية كبيرة وجوهرية، وليس هذا مكانها، بل مكانها الفصل الأخير من هذا الكتاب.

أما الآن فبوسعنا أن نمثل لما نسمّيه النسق الكبير:

ومثالنا الأول بيتان من معلقة زهير:

رعوا ظِمأهم حتى إذا تمّ أوردوا غمارًا تفرّى بالسلاح وبالدمِ
فقضَّوْا منايا بينهم ثم أصدروا إلى كلأٍ مستوبَلٍ متوخِّمِ

السياق الخارجي حرب قبلية طويلة، حرب داحس والغبراء بين القبيلتين الأختين: عبس وذبيان. ولم تكن تهدأ الأمور إلا لتثور بعد قليل. أما البيتان اللذان يسبقان هذين مباشرة فمديح للقبيلتين المتحاربتين. فهذان البيتان عودة إلى النسق (الحرب وفواجعها) إذا اعتبرنا مديح قبلهما انحرافا، ولكنهما من جهة أخرى يقدمان انحرافًا جديدًا بهذه الصورة الغريبة المنطوية على تناقض لافت للنظر (لولا أنها سبقت بصورة مماثلة، وهذا التبادل قد يغري باحثًا أسلوبيًا بدراسة المعلقة كلها على أساس أنها مبنية على نسقين يمثلان الحرب والسلام). أما التناقض في هذين البيتين فيبدأ بتصوير الانغماس في الحرب بالرعي. والظمأ هو ما بين الشّربتين، وكانوا يظمئون الإبل في المرعى ويوردونها في اليوم الرابع أو الخامس، حتى إذا ما ورد هؤلاء القوم تكشف الماء الكثير الذي يردونه عن سلاح ودم. فالسلاح والدم تقريران للواقع، أو تعبير باللغة الجارية عما يكون. ويجيء البيت الثاني بصورة مختلفة: "فقضوا منايا": فالقضاء يكون للحقوق، وقضاء الحقوق هنا يكون بدفع ديات أو تعويضات عن القتلى؛ "بينهم": نفهم من هذا الظرف أن التعويضات أو الترضيات تدفع من كل فريق لقتلاه. فقضاء الحقوق هنا تعبير ينطوي على تهكم، لأن الحقوق التي تقضى مسببة عن الموت ثم تعود الصورة السابقة: الخروج إلى المرعى الذي لا يجدون فيه إلا التلف.

فهناك خمسة انحرافات، جاءت كلها على طريقة التصوير:

1 ـ رعوا ظمأهم

2 ـ أوردوا غمارا

3 ـ تفري بالسلاح والدم.

4 ـ فقضوا منايا

5 - أصدروا إلى كلأ مستوبل متوخم

وينبغي أن نعد الصورتين الأولى والثانية استعارة واحدة تمثيلية. أما الصورة الثالثة فهي في الحقيقة عودة إلى النسق الواقعي (قرينة الاستعارة). والصورة الرابعة مجاز مرسل، منفصل عن الصورتين السابقتين. أما الخامسة فهي عودة إلى الصورة الأولى.

فالنسق الكبير هنا يبدأ بانحراف يكون صورة، ثم يستمر مضيفًا تفاصيل جديدة. وتتوسط عودة إلى لغة الواقع (اللغة الجارية) ثم انحراف جديد. فإذا شئنا أن نضعه في صورة مختزَلة لتتضح لنا المقابلة بين الانحراف والسياق، لخرج لنا الشكل التالي:

(سياق) / انحراف يبدأ نسقًا جديدًا 2/ سياق 1/ انحراف 2/ سياق 1.

وربما بدأ إجراء الاستعارة والمجاز المرسل بالطريقة التقليدية أيسر من هذا كله، وأننا نقلد ريفاتير ولكن عن غير اقتناع، فنعقد الأمور أكثر مما عقدها. والذي نراه أننا نرجع بالاستعارات والمجازات، وغيرها من أشكال التعبير، إلى أصل واحد، وفي ذلك فائدتان:

1 - معرفة الوظيفة التي تؤديها هذه الأشكال داخل نص دالّ، ويدخل في ذلك إدراك العلاقات فيما بينها، و(2) نفي التراكيب التي لم تعد، من حيث الشكل فقط، أمثلة للغة الفنية، سواء كانت تصرفا في ترتيب العبارة، أم ضربًا من التصوير (الصورة البيانية كما تسمى في كتب البلاغة التعليمية) أم لونا من المشاكلة أو المقابلة اللفظية أو المعنوية (الأصباغ البديعية كما تسمى أيضًا في الكتب التعليمية).

فالتحليل الذي نقترحه أصل يمكن أن يغني عن الفروع، ولكن الفروع لا تعرف قيمتها بدونه.

ومثالنا الثاني من غير باب التصوير، وهو يوضح ما سمَّيناه أيضًا بالنسق المركب.

أبيات امرئ القيس التي يستشهد بها البلاغيون تارة على "التجريد" وتارة على "الالتفات".

"

تطـــاول ليـــلك بالأثمُـــدِ ... ونـــام الخليُّ ولم ترقُـــدِ

وبـــات وبـــاتت لـــه ليلـــة ... كليـلة ذي العائر الأرمَـدِ

[العائر: القذي في العين]

وذلـــك مـــن نبـــأ جاءني ... وخبرتـــه عـن أبـي الأسْـوَدِ

أنواع الضمائر الثلاثة هنا (المخاطب، الغائب، المتكلم) تشير كلها إلى شخص واحد هو

الشاعر نفسه. والضميران في البيت الأول للمخاطب، وهذا هو ما يسمى في البلاغة بالتجريد (أن يجرد الشاعر من نفسه شخصًا آخر يخاطبه) وهي طريقة مسلوكة لدى الشعراء، ولذا يمكن أن نعدها جزءًا من اللغة الشعرية، فهي لا تلفت انتباه القارئ أو المستمع الذي تهيأ لقراءة هذا اللون من الشعر أو سماعه. ولكننا نعد تغيير الضمير في البيتين التاليين سمتين أسلوبيتين، لأن القارئ أو المستمع للشعر لا يتوقع في كل تجريد أن يعقبه التفات، ولا في الالتفات الأول أن يعقبه التفات ثانٍ. ولذلك يمكن أن نمثل تركيب هذا النسق الكبير على الوجه التالي:

نسق ـ مخالفة تبتدئ نسقًا جديدًا ـ مخالفة (؟)

ودلالة التجريد والالتفات معًا في هذه الأبيات على الاضطراب النفسي واضحة. فليست العبرة في السمة الأسلوبية بأن يكون لها اسم في البلاغة، استعارة أو غيرها، إنما العبرة بأن تفاجئ القارئ أو المستمع ولو مفاجأة خفيفة، وأن تكون لها دلالة مرتبطة بالموقف.

ويبقى حديث النسق الأكبر. وهذا، كما ألمعنا منذ قليل، وثيق الارتباط بالأسلوب الشخصي، بل هو صورته المتجسدة، ولذلك ينبغي أن نؤخره إلى ما بعد الحديث عن الثوابت الأسلوبية في اللغة العربية. وبعد هذا العموم، يوجد مجال للتخصيص.

الفصل الرابع

ثوابت الأسلوب في اللغة العربية

خصائص جمالية اللغة

ثوابت الأسلوب ليست كثوابت النحو. فثوابت النحو هي القواعد التي لا يجوز الخروج عليها. أما ثوابت الأسلوب فغير مُلزمة، ولكنها إذا وُجدت في الكلام وَجدتَ له ريح العربية ومذاقها، وإذا فقدت منه لم تجد له لونًا ولا طعمًا، وإن كان صحيح اللفظ واضح المعنى، بل وأنيق وممتع في بعض الأحيان، لأنه قد لا يخلو من سمات شخصية وإن خلا من العراقة اللغوية. ومعنى هذا أن في اللغة العربية، كلغة، صفات جمالية. إذا وصفناها بالعراقة فنحن لا نعني القدم بالضرورة. فاللغة العربية ممتدة وحيَّة إلى يومنا هذا، ومن ثم نصفها بالعراقة، أي أن فيها عناصر ثابتة ضمنت استمرارها: عناصر فكرية أو جمالية، بل عناصر جمالية أكثر منها فكرية، لأن العربية إن تخلفت في الفكر فلم تتخلف في الإبداع.

غير أن الكلام على عناصر جمالية، أي أسلوبية، في اللغة العربية كلغة يدخلنا في متاهات عريضة. فقد أطلقت حول هذا الموضوع تعميمات كثيرة: من قول القدماء إن العرب هم أهل اللَّسَن والبيان، والافتنان في ضروب القول، وأن العربية تميزت بالإعراب والاشتقاق والمجاز (انظر مثلا: "تأويل مشكل القرآن" لابن قتيبة، ص 10 ـ 17)، إلى تسميتها بـ "اللغة الشاعرة" عند قوم، وزعم آخرون ـ أخذًا عن بعض المستشرقين ـ أن العرب قريبو الخيال، ملتصقون بالمحسوسات. ولكن سهولة هذه الأحكام العامة تدعونا إلى مزيد من الحيطة، ما دمنا نريد أن نضع مبادئ "علم" حقيقي.

فإذا أردنا أن نعالج هذا الموضوع بمنطق العلم فثمة سؤالان يعترضان طريقنا قبل أن نبدأ في البحث:

عن أي عربية نتكلم؟ عن العربية المكتوبة أو المحكية؟ عن عربية هذا العصر أو عن

عربية عصور الاحتجاج التي انقضت منذ أحد عشر قرنًا على أكثر التقديرات تسامحًا؟

ثم: ما الذي نقصده حين ننسب الإبداع الحالي إلى "العربية": هل اللغة التي تبدع، أم أن الإبداع الذي تحتوي عليه لم يكن إلا إبداع أفراد استخدموها فأحسنوا استخدامها؟

ولنبدأ بالسؤال الثاني، فهو أخف السؤالين. فنقول: إن شأن اللغة كشأن الأدب الشعبي. فلغة قوم ما هي إلا إبداع جماعي كأدبهم الشعبي الذي يتناقل مشافهة ولا ينسب إلى قائل بعينه. إن اللغة الطبيعية أيضًا تعيش على الألسنة ولا تنسب إلى واضع بعينه (إلا أن يقال إن واضعها هو الله تعالى، بديع السماوات والأرض). وكما ندرس الأدب الشعبي على أنه إبداع فني، فكذلك ندرس اللغة الطبيعية على أنها إبداع لغوي، وإذا لم نذهب إلى حد التسوية بين "اللغة" و"الفن" كما يقول كروتشي، فلا مجال للشك في أن للغة جانبها الفني، والمبدع الفرد يستمد من لغته القومية ما يشاء، ويضع عليه مِيسمه فيصبح هذا "أسلوبه"، كما يستمد من تراث الأدب الشعبي لموضوعاته وصوره ورموزه، فيصوغ منها أشكاله الفنية.

ونعود إلى السؤال الأول عن أي عربية نتكلم؟ فنقول إنه لا وجود لشعب دون لغة، وما دام الشعب العربي موجودًا فاللغة العربية هي لغته. ولكنك تلاحظ أننا قلنا "الشعب العربي" ولم نقل "الشعوب العربية" بصيغة الجمع. وبعض الناس يستعملون صيغة الجمع ليسوغ لهم أن يجعلوا اللغة العربية لغات متعددة لا لغة واحدة، ومن ثم يضعون القواعد والمعاجم لعامية مصر أوعامية لبنان أو عامية نجد، كما يدرسون الأدب المكتوب بكل من هذه اللهجات وغيرها على أنه وحدة متميزة. وفي هذا التوجه، لا في الدراسة نفسها يكمن الخطأ (ولعله مقصود). فأمامنا الآن، بمقاييس المنطق، مثال "للدور" المرذول: عندنا شعوب عربية متعددة لأن عندنا لغات عربية متعددة. وعندنا لغات عربية متعددة لأن عندنا شعوبًا عربية متعددة، ولكننا نعلم أن الدور إذا كان خطأ في القياس لأنه لا يعطي نتيجة جديدة، فهو في التاريخ والاجتماع يمكن أن ينتج، لأنه هنا يتعرّى من كسائه المنطقي المستعار، ويظهر على حقيقته تناقضًا قائمًا في الواقع، فلدينا في الواقع لغة عربية واحدة، إذا أخذنا بالمقياس المعترف به عند جمهور اللغويين (وإن لم يكن دقيقا كل الدقة) وهو أنه إذا التقى شخصان وفهم كلاهما لغة الآخر - رغم بعض الاختلاف في النطق والمفردات والتراكيب - فهما يتكلمان لغة واحدة وإن اختلفت لهجتاهما. ومن القواعد المقررة عند علماء الاجتماع أن اللغة القومية هي أهم مميز للدولة القومية، وأن حدود اللغة القومية هي غالبًا حدود الدولة القومية. ولكن لدينا شعوب عربية متعددة، لأن لكل شعب كيانه الاجتماعي الخاص الذي تهيمن عليه دولة مستقلة. هذا هو التناقض الذي تعاني منه الشعوب العربية. ولكننا لسنا الآن بصدد مشكلة قومية. إنما عرضنا المشكلة لنبين حقيقتها ثم نزيحها من طريقنا.

فلا ضيْر على بحثنا اللغوي إذا قلنا إن العالم المعاصر لا يعرف إلا لغة عربية واحدة وإن احتوت على اختلافات في اللهجات تظهر بقلّة في لغة الكتابة (التي تنطبق إجمالًا على ما يسمى اللغة الفصحى) وبكثرة نسبية في لغة الخطاب (التي تنطبق، إجمالًا أيضًا، على ما يسمى اللغة العامية). هذا هو الواقع الذي لا يحتاج تقريره إلى جدال. ويبقى علينا أن نعين، بين الأعراف اللغوية المستعملة، ما هي المادة اللغوية التي يمكننا الاعتماد عليها لاستخلاص السمات الأسلوبية، أي السمات الفنية أو الإبداعية، التي توجد في اللغة العربية كلغة. إذا نحّينا مشكلة العامية والفصحى وبحثنا عن مادتنا في لغة الكتابة، ضاربين صفحًا عن لغة الحديث (رغم الخسارة المؤكدة) فهل نجد مادة مناسبة لغرضنا؟ إننا لا تعوزنا فقط دراسات عن لغة الحديث يمكن أن تكشف عما فيها من سمات جمالية (كل ما نملكه من هذا النوع من الدراسات أقرب إلى الجمع الميداني الذي يدرَّب عليه المتخصصون الأكاديميون في علم اللغة الحديث)، ولكننا لا نملك أيضًا دراسات كهذه عن لغة الكتابة. فكل ما أعرفه شبيهًا بهذا دراسة (نحوية) عن استخدام اللغة الشرطية عند طه حسين. ووقع في يدي مرة كتاب وضع للأجانب في قواعد اللغة الفصحى الجارية، أي لغة الصحافة وما في حكمها، فوجدته - كما يتوقع بالنسبة للغرض منه - غير مستوعَب حتى من الناحية التعليمية. وغني عن البيان أن أي دراسة في هذه اللغة المغسولة من كل السمات الأسلوبية لا ينتظر على كل حال أن تمدنا بما نبحث عنه.

أين نبحث إذن؟ في أي شكل من أشكال العربية المعاصرة نجد تلك الحصيلة المشتركة من الإبداع اللغوي، فنحن لا نستطيع أن نتقدم خطوة بغير ذلك "الإطار المرجعي" الذي يجسد الإبداع اللغوي الجماعي، ويمكننا - في الوقت نفسه - أن نقيس به كل إبداع فردي، وكل نمط أسلوبي مستحدث. فإذا كان معيار اللغة العادية، أو المعيارية، أو القياسية، لازمًا وظيفيًا لنظرية عامة عن الأسلوب، فإطارنا المطلوب هذا لا يقل لزومًا لنا ونحن نبحث عن لغة معينة - وهي لغتنا العربية - على أنها إبداع فني جماعي.

إن قياس هذا المعيار المقترح على معيار اللغة العادية يحل لنا إشكال المادة. فكما اعترفنا بأن اللغة العادية أو المعيارية مفهوم مجرد، قد لا نعثر له على مثال واحد يجسّد جميع صفاته في الواقع، فكذلك يجب أن نسلّم بأن المعيار الفني للغة العربية يجب أن يكون مفهومًا مجردًا أيضا، وإن كان هذا التجريد، مثل سابقه، مبنيًا على كثير من الوقائع اللغوية المحسوسة. فأين نجد هذه الوقائع؟ لا شك أن مصدرنا الأول هو القرآن الكريم. ويجب أن يفهم أننا لا نتجه إلى القرآن الكريم في هذه الحالة لأننا مسلمون مؤمنون بأنه كتاب الله المنزل. فلا خلاف بين مسلم وغير مسلم على أن القرآن هو كتاب العربية الخالد، وأنه

النموذج الأعلى في البلاغة العربية، وأنه منذ أنزل إلى يومنا هذا يُتلى ويحفظ ويستشهد به أو يشار إليه أو نحتذي تعابيره في كل مجال من مجالات اللغة، من الخطب والأشعار والنثر الأدبي إلى الكتابات العادية والأحاديث اليومية. وما زال يهز وجدان كل ناطق بالعربية أو دارس لها ولو لم تكن لغته الأم. فهو أجدر بأن يكون النص الجامع لأكثر السمات الأسلوبية في العربية وأقواها تأثيرًا.

على أن ثمة حقيقة ينبغي ألا تغيب عن بالنا، وهي أن القرآن تميز عن سائر نصوص العربية بأسلوب خاص، بل لعل هذا الأسلوب هو أظهر ما يميزه: شعر بذلك العرب الأقحاح في جاهليتهم، وحاجّ به المتكلمون الأوائل خصومهم، وقرره طه حسين في العصر الحديث حين جعل القرآن قسمًا من اللغة قائمًا برأسه فلا هو شعر ولا هو نثر. وللقرآن تعابيره المميزة التي حفّزت علماء اللغة إلى الكتابة عن "مجاز القرآن" و"إعراب القرآن" و"لغة القرآن" في سلسلة طويلة من المؤلفات لعلها بدأت بأبي عبيدة والأخفش ولم تنته إلى يوم الناس هذا.

وإذا نظرنا إلى اللغة على أنها إبداع جماعي كالأدب الشعبي، فالأفضل أن يكون الإطار المرجعي لهذا الإبداع غفلًا من أي صفة خاصة مميزة، ويحُسن أن يكون مستمدًا من جميع صور اللغة، المكتوبة وغير المكتوبة، المنظومة وغير المنظومة، وهذا هو ما يحتم علينا الرجوع إلى كتب النحو ولا سيما المتقدمة منها، حيث نجد مفهوم الإبداع الجماعي واضحًا كل الوضوح. ثم تأتي كتب البلاغة بعد ذلك. ولم تكن البلاغة في نشأتها ومنهجها والجانب الأكبر من مادتها إلا فرعًا من دوْحة النحو احتفظ بكثير من نضارة الأصل: احتفظ بما أظهرته الأعمال النحوية الأولى من اهتمام بتأثير المعنى في اللفظ، وزاد عليها معيار الاستحسان الذي أبرزته دراسات المتكلمين الأوائل في الإعجاز، ودراسات الأدباء في فنون الخطابة والشعر والنثر.

ونحن بهذه العودة إلى الأصول لا نهدم المبدأ الذي اعتمدناه وهو النظر إلى اللغة العربية المستعملة في هذا العصر، ولا نفترض ثبات اللغة على حال واحدة منذ عصر سيبويه، ولكننا لا نعرف - مع غياب نحو تاريخي للغة العربية - مصدرًا أجدى على الدراسة المعاصرة من هذه المصادر الأولى، وذلك لسببين: لعناية هذه المصادر بالمعنى، ثم لما يظهر فيها من استقراء واسع للغة العربية في مختلف أشكالها ولهجاتها. ولعل ناقدًا يدّعي أن هذا الاستقراء غير تام، ولا سيما في جانب اللهجات، ولكننا نقول إنه أوسع استقراء نملكه، وإنه يضع بين أيدينا مادة لغوية غنية نفتقدها في كتب النحو المتأخرة. ونحب أن نضيف إلى هذين السببين سمة أخرى مميزة للكتابات النحوية في أدوارها الأولى، تلك هي اهتمامها بالبحث في منطق اللغة تحت ما سمّوه "العلل". وإذا كان هذا البحث قد استحال مع تطور

العلم إلى صناعة متكلفة، ومعرض لإظهار البراعة، فقد كان في أول أمره استنباطًا ذكيًا للعلاقات العقلية الكامنة خلف الأشكال النحوية، ومن ثم يحق لنا أن نعده بحثا في "عبقرية اللغة العربية" على أن رجوعنا إلى هذه الأصول، وامتياحنا من بحرها، لا يدخل في باب التقليد والتعبد للقديم. فنحن - أولا - نضيف إلى هذه القراءة خبرتنا باللغة العربية العصرية، أو بتعبير أدق أننا نقرأ ما نقرأه في كتب النحو القديمة وفي عقلنا مراقب مكون من صور اللغة التي نكتبها ونقرأها ونسمعها ونتكلم بها، يسجل ما يلاحظ من مواضع الاتفاق والافتراق. ثم إننا - ثانيا - لا نرى الإعجاب بالنحو القديم والانتفاع بذخائره مانعًا لمجدد - إن ظهر - أن يعيد النظر في هذا النحو فروعه أو أصوله، إذا أعد لهذا الأمر عدته وملك أدواته. وقد نبادر إلى القول بأن عملًا كهذا غير ممكن في الوقت الحاضر على الأقل، إذ لا بد أن تسبقه عشرات البحوث أو مئاتها، ولا سيما في اللهجات ولغة الكتابة في العصر الحديث. أما الإتيان بتصنيف جديد للمادة اللغوية التي جمعها النحاة الأول، أو عرضها في ضوء فلسفة لغوية مغايرة، فلا ينافي النظر إلى فلسفتهم اللغوية، والمبادئ التي اعتمدوها في تصنيف مادتهم، من المنظور التاريخي، حتى يمكننا تقدير قيمتها بمقاييس عصرنا.

الأمثلة والاستعمالات في العربية

يظهر أن النحو بدأ بتجريد الأمثلة من المفردات والجمل، وهو ما تعودنا أن نسميه - حسب اصطلاح النحويين المتأخرين "الصيغ" في الأولى، و"المواقع الإعرابية" في الثانية، فالمثال هو المصطلح الذي يستخدمه سيبويه باطراد في الجزء الثاني من كتابه حيث عالج أبواب الصرف، وأقل من ذلك في القسم الأول (النحوي) حيث نجده أميل إلى استعمال اصطلاح "الحد" في المعنى نفسه. ولكن كلمة "التمثيل" تتردد مرات كثيرة في هذا القسم لتدل على ما يصنعه النحوي بالتراكيب التي ترد على خلاف "المثال" أو "الحد" ليردها إليه، ففكرة "القاعدة" أو "الشذوذ" لم تكن قد دخلت النحو العربي في زمن سيبويه. وإنما نجد عنده طائفتين من المصطلحات: طائفة تتعلق باستقراء كلام العرب ومنها: مطرد، كثير، عربي كثير، حسن، قوي. وعكسها: جائز، قليل، قبيح، قبيح لا تتكلم به العرب، ضعيف، ضعيف خبيث. والطائفة الثانية من المصطلحات تتعلق بالنظام الذي استقرأه النحويون من كلام العرب. ومنها: الحد، والقياس، والوجه، والمثال.

وهناك عبارة تتردد كثيرًا في الكتاب وهي قول سيبويه: "هذا تمثيل وإن لم يُتكلم به". وقد وقف نصر حامد أبو زيد عند هذه العبارة في بحث له قيّم بعنوان "التأويل عند سيبويه" ولكن اهتمامه كله كان منصرفًا إلى المواضع التي يقدّر فيها حذف العامل، إذ إن قضية العامل -

التي كانت هدفًا لهجوم شديد من طائفة المعاصرين - هي محور بحثه. وقد نجح - بفضل تمسكه بالمنظور التاريخي ومعرفته الوثيقة بتوازي أنظمة الدلالة في الثقافة الواحدة، مع تحليه بصبر العالم ودأبه - نجح في إظهار أن فكرة "العامل" نبعت من سعي النحاة لإقامة نظام دلالي كامل قادر على أن يفسر اللغة (كما أن اللغة بدورها نظام دلالي اجتماعي يقيمه أصحاب اللغة لتفسير العالم). إلا أن هذا النجاح نفسه ربما أدخل في روع القارئ أن فكرة "العامل" كانت محور التفكير النحوي في زمن سيبويه إلى جانب أنها كانت فكرة نظرية محضة لم يظهر أثرها إلا في تقدير العوامل المحذوفة. والحقيقة أن سيبويه استخدم فكرة العامل استخدامًا وظيفيًا لتفسير ارتباط أجزاء الجملة بعضها ببعض، كما في مسألة عدم جواز الفصل بين الجار والمجرور أو بين الحروف العاملة في الفعل المضارع والفعل.

فارتباط النحو بغيره من النظم الدلالية لا يعني التطابق التام فيما بينها، فالنحوي لا يعالج مادة محدودة ثابتة مثل الفقيه، ولا يتبع قوانين الفكر وحدها مثل المتكلم، ولكنه محكوم أولًا وأخيرًا بالاستقراء. وسنرى بعد قليل أن القياس النحوي - وهو أعم من نظرية العامل التي بنيت هي نفسها على قياس - اختلف اختلافًا واضحًا وصريحًا عن القياس عند الفقهاء وعند المتكلمين، أما هنا فنقول إن عبارة "هذا تمثيل وإن لم يتكلم به" عند سيبويه لا تنصب على تقدير العامل فقط، ولكنها تشير دائمًا إلى اختلاف بين الاستعمال والمثال.

وأكثر من هذا أن قوله: "وإن لم يتكلم به" لا يعني في أكثر الأحيان أن "الترجمة" التي يقدمها للتعبير الجاري غير مستعملة إطلاقًا أو غير جائزة، بل إنها لم تستعمل في هذه الحالة بالذات. فإذا أراد أنها لا تستعمل صرح بذلك كأن يقول: "فهذا لا يتكلم به" أو "لا يستعمل في الكلام". ويتبين ذلك من المثال التالي:

> "هذا باب ما ينتصب من المصادر لأنه حال وقع فيه الأمر فانتصب لأنه وقع فيه الأمر:
> وذلك قولك قتلته صبرًا ولقيته فجاءة ومفاجأة وكفاحًا ومكافحة، ولقيته عيانًا، وكلمته مشافهة، وأتيته ركضًا وعدوًا ومشيًا، وأخذت ذلك عنه سمعًا وسماعًا. وليس كل مصدر - وإن كان في القياس مثل ما مضى من هذا الباب - يوضع هذا الموضع لأن المصدر هنا في موضع فاعل إذا كانت حالًا. ومثل ذلك قول الشاعر، وهو زهير بن أبي سلمى:
>
> فلأيًا بلأي ما حملنا وليدنا   على ظهر محبوك ظماء مفاصلهُ

كأنه يقول حملنا وليدنا لأيًا بلأي، كأنه يقول حملناه جهدًا بعد جهد، فهذا لا يتكلم به ولكنه تمثيل" (الكتاب" ج 1 ص 186).

فليس في هذا النص كلام عن العامل، وإنما فيه إشارة إلى أصل أو "حد" وهو وقوع اسم

الفاعل حالًا، أما المصدر فإذا وقع حالًا فنحمله على معنى اسم الفاعل. ولا يقبل ذلك في كل مصدر. وهنا - فوق هذا - ما يسميه اللغويون المحدثون "المجموعة الثابتة"، يعنون بها كلمتين أو أكثر رُبط بينهما بغير الطريق المألوف، فلا يجوز العدول بها عن هذا الوضع. والمجموعة الثابتة هنا هي "لأيًا بلأي"، ولذلك مثّلها سيبويه "جهدًا بعد جهد". وقال عن هذه العبارة الأخيرة: "فهذا لا يتكلم به ولكنه تمثيل". والمقصود أن العرب إذا كانت قد استعملت المصدر "لأيًا" داخل هذا التركيب "لأيًا بلأي" في موضع اسم الفاعل فليس لنا أن نستخدم مصدرًا بمعناها وهو "جهدًا" في الموضع نفسه، وإن رجعنا به إلى التركيب العادي، وهو استعمال الظرف "بعد" بدلًا من حرف الجر الباء.

ولعل معنى "التمثيل" عند سيبويه يزداد وضوحًا إذا قلنا إن العبارة المستعملة، والتي أتي سيبويه بالتمثيل من أجلها، تناظر "البنية السطحية" عند تشومسكي، في حين أن التمثيل يناظر "البنية العميقة". ولكن ثمة فرقًا مهمًا يجب أن تنبه إليه، وهو أن سيبويه لا يستخدم هذا الإجراء إلا في العبارات التي خالفت الأصل النحوي، في حين تشومسكي يستخدمه في جميع العمليات "التحويلية" الكثيرة.

والتمثيل عند سيبويه أنواع ثلاثة: (1) عبارة تشبه العبارة المستعمَلة من حيث القياس، ولكنها لا تستعمل (كما في المثال السابق)؛ أو (2) عبارة تستقيم مع القياس، بخلاف العبارة المستعملة، ويمكن استعمال العبارة القياسية وإن لم تستعمل في هذه الحالة بالذات؛ أو (3) عبارة أقيس من العبارة المستعملة وهي مع ذلك لا تستعمل.

فمن النوع الثاني أورد سيبويه بيت الشماخ:

أتتني سليم قضَّها بقضيضها ... تُمَسِّحُ حولي بالبقيع سبالها

بنصب "قض" قال سيبويه: "كأنه قال: انقضاضهم، أي انقضاضا. فهذا تمثيل وإن لم يتكلم به". (1/ 275).

ومن النوع الثالث قوله في عبارة سمعها من روايته أبي الخطاب "عمّن نثق به من العرب": "هذا عربي حسبه" بنصب "حسب" قال سيبويه: "كأنه قال: هو عربي اكتفاءً. فهذا تمثيل ولا يتكلم به".

وربما قال في هذا النوع أيضًا: "فهذا تمثيل وإن كان يقبح في الكلام" (1/ 226).

ولا نطيل بإيراد الأمثلة، فهي كثيرة، ولكننا نحيل على بعض ما ورد منها في الجزء الأول: الصفحات: 196، 298، 346، 348، 431.

إن لهذه الوقفات والتعليقات دلالة أسلوبية مهمة: فمع أن سيبويه لا يبين فرقًا معنويًا بين العبارة المستعملة والتمثيل النحوي، فإن مجرد النص على أن هذا التمثيل "لا يُتكلم به" أو "يقبح في الكلام" يعني الشعور بأن الفعل اللغوي في ذاته نشاط إبداعي، يمكن أن يتجاوز الحدود الأكثر منطقية والتي يدل عليها النحوي بالتمثيل.

القياس والإبداع اللغوي

على أن التمييز بين لغة الحياة والنموذج العقلي المجرد للغة ليس إلا خطوة واحدة في طريق الكشف عما يمكن أن يسمى "عبقرية اللغة العربية"، فهذه العبقرية إنما تظهر في بناء اللغة نفسه، أي في العملية العقلية التي تحول الوعي المبهم إلى صورة مجسدة، أو تنشئ طريقة جديدة في التعبير بالاعتماد على الطرق القديمة. هذه العملية هي "القياس" الذي يقوم به أصحاب اللغة أنفسهم، ولا يزيد عمل النحويين على كشفه وتوضيحه. أو هذا ما ينبغي لهم أن يفعلوه، فربما اختلف قياس النحويين عن قياس أصحاب اللغة في أحوال قليلة، ومن الطريف أن سيبويه يشير إلى "قياس النحويين" بهذا الاسم، وكأنه يخرج نفسه من زمرتهم حين يخالفون أصحاب اللغة، بل نجده يحتج لأصحاب اللغة مبينا أن قياسهم - وإن لم يصرحوا به - أسلم من قياس النحويين، وذلك في "باب إضمار المفعولَيْن اللذين تعدى إليهما فعل الفاعل" (383 / 1) فيقول إن النحويين أجازوا مثل: "أعطاكني" أو "اعطاهوني" ثم يقول إنه "قبيح لا تكلم به العرب ولكن النحويين قاسوه" ويضيف: "وإنما قبح عند العرب كراهية أن يبدأ المتكلم في هذا الموضع بالأبعد قبل الأقرب".

وليس هنا مجال القول المفصل في القياس عمومًا، أو في القياس عند النحويين جملة، ويمكن الرجوع في ذلك إلى كتاب "الأصول" للدكتور تمام حسان. إنما أردنا أن نبين بعض ملامح القياس عند سيبويه بالذات، على اعتبار أن العرب هم الذين يقيسون، وإنما عمل النحوي شرح أقيستهم. فمبادئ القياس عند سيبويه - إذن - ترجمة لسمات الإبداع اللغوي عند الناطقين بالعربية. والعلة التي ذكرتُ في المسألة السابقة (تقديم الأقرب على الأبعد) علة "طبيعية" بمعنى أنها مأخوذة من القياس على الواقع المشاهد (وهذا - فيما يظهر لي - هو مقصود ابن جني بقوله إن علل النحاة أقرب إلى علل المتكلمين منها إلى علل الفقهاء). ومن هذا القبيل مجيء المثنى بالألف في حالة الرفع وبالياء المفتوح ما قبلها في حالتي النصب والجر، فتعليله عند سيبويه الفصل بينه وبين الجمع. وكل ما هو من قبيل الفصل أو التعويض أو التخفيف أو الإبانة فهي علل طبيعية. على أن العرب كثيرًا ما قاسوا بعض الكلام على بعض، فقاسوا جمع المؤنث السالم على جمع المذكر السالم في الجمع بين حالتي النصب

والجر (إذ لم يكن ثمة سبب صوتي يمنعهم من إعرابه بالحركات الثلاث لو أرادوا ذلك). على أن هذا النوع الثاني من القياس هو غالبًا قياس جزئي، أي في شيء دون شيء من أحوال المقيس عليه، "فقد يوافق الشيء ثم يخالفه لأنه ليس مثله". وبناء على هذه القاعدة لم يجز ابتداء الجملة باسم الفاعل كما تبدأ بالفعل، مع أن اسم الفاعل أُعْمِل قياسًا على الفعل. (1/ 278). ثم إنه إذا تعارض أصل أو قياس لفظي مع مؤثر طبيعي كان للمؤثر الطبيعي الغلبة. وأَبْيَنُ ما يكون ذلك في حذف بعض أحرف الكلمة لكثرة دورانها في الاستعمال "لأن الشيء إذا كثر في كلامهم كان له نحو ليس لغيره مما هو مثله. ألا ترى أنك تقول لم أكُ ولا تقول أم أقُ إذا أردت أقل، وتقول لا أدر كما تقول هذا قاض، وتقول لم أبَلْ ولا تقول لم أرَم تريد لم أرام. فالعرب مما يغيرون الأكثر في كلامهم عن حال نظائره" (1/ 310، وانظر أيضًا 1/ 316 و2/ 46).

فاللغة ليست نظامًا هندسيًّا محكمًا، ولو كانت كذلك لتوقفت عن الحياة، وخلت من الإبداع. وما من لغة إلا وفيها فجوات ومخالفات (أي اختيارات باصطلاح علم الأسلوب) يمكن أن يسميها النحاة - حين يتغلب الطابع التعليمي للنحو على الطابع العلمي - شذوذًا، ولكنها عند سيبويه، والنحو غض في بداية نضجه، تُسجَّل مع التنبيه إلى أنها حالات خاصة لا ينبغي تجاوزها. فإذا قال العرب "لدن غدوةً" فليس لنا أن ننصب الاسم بعد لدن في غير هذا المثال (1/ 461)، وإذا استعملوا بعض أسماء المكان ظروفًا مثل: هو مني منزلة الولد، وهو مني مزجرَ الكلب، ولم يطرد ذلك في أسماء المكان، فليس لنا أن نقول مثلًا: هو مني متكأ زيد، وهو مني مربط الفرس (1/ 205-206). وأكثر هذه الأمثلة من قبيل "المجموعات الثابتة" التي أشرنا إليها فيما سبق، وهي من أقوى الشواهد على الإبداع الجماعي، وإن كان استعمال الفرد لها خاليًا من الإبداع.

ولنا أن نسأل: هل انقطع الإبداع الجماعي في العربية بعد القرون الأولى؟ والجواب حسب الواقع أنه لم ينقطع قط. ولم يزل الناطقون بالعربية - إلى يوم الناس هذا - يزيدون فيها مفردات وتراكيب لم يسمع بها الأوائل. ولكن اللغة - بما هي ظاهرة اجتماعية - تخضع في حركاتها لقوانين أشبه بقوانين السوق: فالكلمات الرائجة كالسلعة الرائجة هي تلك التي تعوَّد الناس على استعمالها في حياتهم اليومية. وهناك كلمات كالسلع التي لا تستعملها أو لا تحتاج إليها إلا فئة خاصة، وهذه هي الكلمات الاصطلاحية. وليس من السهل أن تضيف إلى الاستعمال اليومي كلمة جديدة، كما يصعب أن تضيف سلعة جديدة، ولكنها إذا قبلها الجمهور أصبحت جزءًا من حياته، أي جزءًا من اللغة الجارية. ولغة الأدب في منزلة وسطى: فلا هي لغة اصطلاحية. ولا هي لغة الحياة اليومية. وميزتها

على كليهما الابتكار الفردي الذي يكسب اللغة مرونة وقدرة على التجدد والنماء.

وهناك حقيقة نفسية وأخرى تاريخية يجب ألا تغيب عن بالنا ونحن ننظر في نشأة النحو العربي، الذي تطالعنا صورته الكاملة الأولى في كتاب سيبويه. أما الحقيقة النفسية التي تنطبق على هذا النحو كما تنطبق على كل نحو فهي الميل إلى المحافظة، وهو ميل يتفق مع وظيفة اللغة كأداة للاتصال، إلا أن ثمة اختلافًا بين النحو العربي وأنحاء اللغات الأوربية يرجع إلى اختلاف الظروف التاريخية. فهذه الأنحاء وضعت لتقنين لغات متكلمة، وإغنائها بشيء من تراث اليونانية واللاتينية (ولذلك بقيت حتى عهد قريب متأثرة بنحو هاتين اللغتين)، في حين أن النحو العربي وضع في بداية تكوين الدولة الإسلامية الكبرى لحفظ اللغة العربية من ناحية، ولنشرها من ناحية أخرى. فقد كانت لغة مشتركة لسكان شبه الجزيرة العربية الذين أسسوا هذه الدولة، كما كانت لغة القرآن الذي آمن به معظم السكان في أقاليمها المختلفة. فالتقت حاجة العرب الذين سكنوا الأمصار الجديدة وبعدوا عن بيئاتهم الأصلية، والأجيال المولَّدة من سلالتهم الذين تعرضت لغتهم للاضطراب والاختلاط، والمستعربين من أبناء الشعوب الأخرى، عند تسجيل اللغة العربية الصافية. كان عند الغربيين انتحال لما هو موجود فعلًا وتنظيم وتكملة له بالاستعارة من لغة قريبة أكثر حضارة. وكان عند العرب جمع حريص دءوب لكل شاردة وواردة في اللغة الأصلية، بحيث لا يهملون شيئًا منها، ولا يقحمون شيئًا فيها، ولذلك حدث التطور اللغوي في العربية خلال العصور التالية "من وراء ظهر النحو" إن صح هذا التعبير.

ولكن الموقف أصبح مختلفًا في العصر الحاضر. فلم تعد اللغة العربية محصورة في شبه الجزيرة العربية حتى تعد بالنسبة إلى ما عداه لغة أجنبية. لقد أصبحت اللغة العربية هي اللغة الأم لمجموعة كبيرة من الشعوب نسميها بحق شعوبًا عربية. وهنا يمكن أن تثار قضية العامية والفصحى مرة أخرى، لقد نحيناها فيما سبق ولكن على المستوى النظري، أما الآن فنحن نتكلم عن اللغة في حالة الإبداع الفعلي. ولكننا نجد ـ على عكس ما يظن المتشككون ـ أن ملاحظة اللغة في حالة الفعل تؤكد الموقف النظري الذي يرى أن اللغة العربية لغة واحدة، وأن الفروق بين لهجات الأقاليم المختلفة، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث، سنة لا تتخلفً في جميع لغات الحضارة، بل في لغات الشعوب البدائية أيضا، حيث نلاحظ اختلافات مهمة بين لغة الحديث العادي ولغة الأغاني أو القصص مثلا.

فالعربية الجارية في عصرنا أبدعت ما لا حصر له من الكلمات، وبقيت لغة عربية. وهذه عينة محدودة:

القطار ـ المحطة ـ السيارة ـ المقطورة ـ الطائرة ـ الحوامة ـ الرافعة ـ الترس ـ المحرك

ـ المصنع ـ المدفع ـ الصاروخ ـ القذيفة ـ القاذفة ـ المقاتلة ـ البارجة ـ المدمرة ـ المكتبة ـ المكتب ـ الفصل أو الصف ـ الكلية ـ الجامعة ـ الدائرة ـ المطبعة ـ المجلة ـ العمود ـ المسرح ـ الممثل البطل ـ... إلخ إلخ إلخ.

فكل هذه الأسماء لم تعد تعني ما كانت تعنيه قديما، ولكنها انتقلت إلى المعنى الجديد عن طريق المجاز. أو إطلاق اسم الجنس على النوع، وكلاهما شائع في كلام العرب. ومنها كلمات كانت مهجورة فأحياها المعنى الجديد، مثل كلمة "القطار"، وأصلها من قطر الإبل يقطرها أي جعلها على نسق. والقطار كما يبدو من شرح اللسان مصدر أطلق على الإبل التي تكون على هذه الصورة.

وقد يقال إن الألفاظ التي أوردناها هنا كلها أسماء، والتصرف في الأسماء أسهل من التصرف في الأفعال، وهذا صحيح، واقتصاد العربية الجارية الحديثة في باب الأفعال دليل على أنها لم تخرج عن سنة التطور. ومن الأفعال التي تغيرت معانيها بالتخصيص قولهم "تشنّج" أي عرته حالة عصبية أخرجته عن طوره، والتشنُّج في الأصل معناه التقبُّض.

فكل هذا يدل على أن السليقة العربية باقية في أبناء هذه الأمة. وإذا كان ثمة خوف من أن تنهزم هذه اللغة أمام أرتال الألفاظ العلمية والتكنولوجية فليس ذلك لضعف في المقدرة اللغوية الكامنة في نفوس أبنائها ولا لتقصير في أدائها العادي بل لتخلفنا العلمي. وليس معنى هذا أن المقدرة اللغوية بمنجاة من الانحطاط، ولا أن اللغة نفسها بمنجاة من الفساد (والأمران مترابطان) بل معناه أن الانحطاط والفساد لا يأتيان ـ مثلا ـ من إلقاء الحركات الإعرابية من لغة الحديث تخفيفا، ولا من التوسع في اللغة الجارية أو في شتى الأعراف اللغوية بمختلف طرق القياس التي لم تزل تمارسها مذ وجدت، ولا بتعريب كلمات أجنبية أو اختراع كلمات جديدة عند الحاجة. فكل ذلك عُرف من قديم، وبقيت العربية سليمة بل زادت غنى. إنما تفسد اللغة وتنحط المقدرة اللغوية عندما يتعود الناس الكذب في استعمال اللغة. فكما أن الحياة الاجتماعية لا تستقيم إذا كان الكذب هو قاعدة التعامل، فكذلك الحياة اللغوية ـ وهي أداتها الأولى ـ تضطرب وتفسد حين يتعمَّد الناس تحريف الكلم عن مواضعه.

الاتساع في الكلام

يشير سيبويه إشارات متعددة إلى ما يسميه "الاتساع في الكلام" (1 ـ 89، 92، 108، 114، 169، 206 ـ 207... إلخ). ويعني به الخروج عن حدود العلاقات المنطقية العادية التي هي قوام النحو. فمن ذلك إضافة المصدر إلى زمنه، فكأن زمن الفعل أجريَ مجرى فاعله، وذلك

مثل قوله تعالى ﴿بَلْ مَكْرُ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ﴾ (سبأ/ 33)، فالليل والنهار لا يمكران ولكن المكر فيهما (1ـ 89). ويعد من الاتساع القلب، مثل قولهم: أدخلت في رأسي القلنسوة (1ـ 92)، وإيقاع الفعل لفظا على غير من هو له في المعنى، مثل قوله تعالى ﴿وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ ٱلَّتِي كُنَّا فِيهَا وَٱلْعِيرَ ٱلَّتِيٓ أَقْبَلْنَا فِيهَا ۖ وَإِنَّا لَصَٰدِقُونَ﴾ (يوسف/ 82)، إنما يريد أهل القرية فاختصر، وعمل الفعل في القرية كما كان عاملا في الأهل لو كان ها هنا.

وأكثر أمثلة "الاتساع" تدخل في باب المجاز عند البلاغيين، ولكن سيبويه يكتفي بإثبات علّة واحدة وهي الاختصار. والحذف هو أحد العوامل الطبيعية التي تؤثر في اللغة كما أشرنا فيما سبق، وأكثر المجازات فيها الحذف والاختصار، ويمكن أن تعد منه كما عدّها سيبويه، وشأن المجاز عظيم في الإبداع اللغوي، ولكن الحذف أوسع كثيرا. وقد نظر سيبويه في آخر الأمثلة التي أوردناها إلى الحذف (وهو مجاز أيضا) من جهة الإعراب، ولكن للحذف تأثيرا عميقا في المعنى يتجاوز مبدأ "توفير الطاقة". فحذف ما شأنه الذكر يبرز المذكور، إلى جانب الاستغناء عن العلاقات النحوية العادية التي لا تحتاج إلى إظهار. وربما حسن تركها لفطنة المخاطب. ولا شك أن تجاوز العلاقات النحوية العادية، أو "الاتساع في الكلام" كان أحد الأبواب التي فُتحت لعلم البلاغة، إن لم يكن أوسع هذه الأبواب، وأن الحذف أو الاختصار كان ركنا مهما فيها. ولم يكن عبد القاهر مغاليًا حين قال عنه: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" "دلائل الإعجاز ـ 2 ص 146".

ومما يجُدر الوقوف عنده؛ أن عبد القاهر لم يعقد للزيادة فصلا كما عقد للحذف فصلا، مع أن أسلوبه هو نفسه كان أميل إلى الإطالة، كما نلاحظ في العبارة السابقة. ومن قبله كان الجاحظ، وهو البارع في تشقيق الكلام منحازا إلى جانب الإيجاز فيما اختاره في "البيان والتبيين" من المقطعات والفِقَر المستحسنة. ويبدو لي أن الإطالة صاحبت ازدهار النثر ورواج صنعة الكتابة. وإن شئت فقارن بين ما اختاره الجاحظ في "البيان والتبيين" وما اختاره القلقشندي في "صبح الأعشى". هذا مع أن الجاحظ نفسه يمثل قمة نضج النثر، ولكن ذوقه لبلاغة الأسلوب العربي كان يميل به إلى إيثار الإيجاز، وأظنه لم يجد تعارضا بين إيجاز العبارة وإطالة الرسالة: فإيجاز العبارة راجع إلى صياغة الجملة واختيار اللمحة الدالة، وإطالة الرسالة راجعة إلى غزارة الأفكار، ومواتاة القريحة.

أما البلاغيون المتأخرون، فقد شقوا على أنفسهم حين جعلوا للإيجاز قسيما سمّوه

الإطناب، مع أنهم رددوا القول المشهور "البلاغة الإيجاز" وحين زادوا فجعلوا بين الإيجاز والإطناب شيئا سموه المساواة، واضطربوا في تعريفه كما يظهر في مناقشة القزويني للسكاكي في هذه المسألة، فالسكاكي يقدم فكرة "متعارف الأوساط" كمعيار للمساواة، والقزويني يقدم بدلا منها فكرة "أصل المعنى". وعندنا أن كلا المعيارين لا يصلح للشعر. تأمل هذا البيت:

صببنا عليها ظالمين سياطنا فطارت بها أيد سراع وأرجُل

فالبلاغيون يمثلون به لنوع من الإطناب وهو الاحتراس في كلمة "ظالمين". ولكنك قد ترى هذا البيت، بل هذه الكلمة نفسها، غاية في الإيجاز، لأنها دلت على أصالة هذه الجياد ونشاطها، كما دلت على عجلة الفرسان واندفاعهم. في الشعر لا يمكننا أن نتكلم عن أصل المعنى ولا عن متعارف الأوساط، لأن "الأوساط" لا يتخاطبون بالشعر، أما المعنى فلو ذهبت تحذف منه ما ليس بـ "أصل" لما بقي شيء. الشعر لا يمكن اختصاره، فأما أن تأخذه كما هو أو تدعه كما هو. أما النثر فقد يمكن اختصاره دون أن يفقد الكثير من معناه. وهنا يمكنك أن تصفه بالإطالة ثم تبحث عن مأتاها. وقد تجد أنك لا تستطيع أن تختصره دون أن تبتر بعض أجزائه، ولكنك تشعر أنه وضع كل شيء أمام عينيك، ولم يترك لعقلك مساحة كي يفكر، أو لخيالك لكي يشعر ويصور، فهذا يستحق أن تبحث له أيضًا عن صفة من وادي الإطالة، ولكنه لا يشبه سابقه، فقد تقول عنه إنه شديد التفصيل، وإذا كان نصًا روائيًا فقد تصفه بأنه واقعي.

هناك إذن إيجاز واحد أساسه الحذف، وهناك أنواع كثيرة ومختلفة من الإطالة لا أساليب متعددة للإطناب (احتراس، تكميل، تذييل...... إلخ)، أما ما سمُّوه إيجاز القصر فهو من باب حذف الجمل، ولكن البلاغيين المتأخرين قصروا حذف الجمل على القصص، وهذا غير وجيه، فكثيرا ما تحذف إحدى المقدمتين في القياس، وربما اجتزئ بالنتيجة عن المقدمتين. وفي النثر الفكري على العموم يكون ذكر المسلمات ضربا من اللغو، أو اتهاما للقارئ أو السامع بالجهل أو الغباء. كما يكون طي بعض الحقائق الغامضة حافزا للفكر على النظر، وهو أدعى إلى الاقتناع. وبهذا نفسر الآية التي يستشهدون بها كثيرا في هذا الباب ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَوةٌ ﴾ (البقرة/ 179).

الحكاية

ثمة سمة لغوية أخرى تنبّه لها سيبويه، وشغلت حيزًا صغيرا في النحو من بعده، ولم يلتفت

إليها البلاغيون رغم صلتها الوثيقة بعملهم. تلك هي أسلوب الحكاية. وقد اقتصر النحويون على جانب صغير منها وهو ما يسمى الإعراب. فقد يحدث في الحوار أن يعيد السائل لفظ المخبر دون أن يغير حالته الإعرابية. يقول قائل مثلا "رأيت زيدا" فيسأله المخاطب "من زيدا؟" بنصب زيد كما كانت في الخبر. ونسب سيبويه هذا الأسلوب على أهل الحجاز، وقال إن بعض العرب جاءوا به في غير الأعلام، كما قال بعضهم: "دعنا من تمرتان" ردا على من قال "ما عنده تمرتان" (1/ 403) قال سيبويه: "وسمعت أعرابيا مرة وسأله رجل فقال" أليس قرشيا؟ فقال: ليس بقرشيا!".

والقياس والأكثر في هذه الحالات إجراء الكلمة المحكية على حسب موقعها في السؤال أو الجواب، ولكن هذه الأمثلة المتطرفة تشير إلى ميل أصيل في العربية نحو الحكاية. أما أوسع أبواب الحكاية فهو ما يجيء بعد لفظ القول. والنحاة يذكرون هذا الأسلوب في مواضع كسر همزة إن، ولا يزيدون على ذلك، ولكن سيبويه يقول في "باب من أبواب إن": "تقول: قال عمرو إن زيدا خير الناس، فذلك لأنك أردت أن تحكي قوله، ولا يجوز أن تعمل قال في إن كما لا يجوز لك أن تعملها في زيد وأشباهه إذا قلت: قال عمرو زيد خير الناس. فـ (إن) لا تعمل فيها (قال)، كما لا تعمل (قال) فيما تعمل فيه (أن)، لأن "أن" تجعل الكلام شأنا، وأنت لا تقول: قال الشأن متفاقما، كما تقول: زعم الشأن متفاقما. فهذه الأشياء بعد قال حكاية، مثل قوله عز وجل "وإذ قال موسى لقومه إن الله يأمركم" وقال أيضا ﴿ قَالَ ٱللَّهُ إِنِّي مُنَزِّلُهَا عَلَيۡكُمۡ ﴾ (المائدة/ 115)، وكذلك جميع ما جاء في القرآن من ذا" (1/ 471).

وكثير من الناس في وقتنا هذا يفتحون همزة إن بعد القول، ظنا منهم أنه يتطلب مفعولا به، ولاسيما أنك تقول أخبرته بأن كذا وكذا، وأنبأته أن كذا وكذا، وقد تسقط حرف الجر فتقول أخبرته أن وأنبأته أن. وثمة فرق بين الأسلوبين: فأنت بعد أنبأ وأخبر ونحوه تأتي بالشأن أو القصة (أو تروي ما وقع من وجهة نظرك)، أما بعد القول فأنت تعيد ما قيل بلفظه، ولذلك تكسر همزة إن كما تكسرها في ابتداء الكلام. وهنا بالضبط موضع المفارقة، أو خصوصية العرب في هذا الباب: فأنت لا تقف على لفظ (قال) بل تصل الكلام (لا تجد في القرآن الكريم وقفا على قال) ومعنى ذلك أنك تدخل كلام الآخر في كلامك، دون أن تحول الأول إلى الثاني. وهذه وظيفة (إن) في هذا الموضع، فقد ضعف معنى التركيد فيها وأصبحت قيمتها الأساسية أنها تصل كلاما مستأنفا بكلام سابق، أي أنها وصل واستئناف في الوقت نفسه.

والأصل هنا هو أسلوب الحكاية، وليس لفظ (إن) أو لفظ (القول). ففي القرآن الكريم كثيرا ما يتقدم معنى القول لا لفظه بـ (أن) أو (إن) المخففة إذا ذكر قبلهما فعل يفيد معنى

القول مثل نادى أو أوحى أو قضى. ومع ذلك لا يحوّل الكلام من أسلوب الحكاية إلى الإخبار بتغيير الضمائر، كذلك تختفي "إن" غالبا حين يخرج الأسلوب من القصص إلى الحوار كما في هذه الآيات من سورة مريم (8-10): ﴿ قَالَ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَٰمٌ وَكَانَتِ ٱمۡرَأَتِي عَاقِرٗا وَقَدۡ بَلَغۡتُ مِنَ ٱلۡكِبَرِ عِتِيّٗا ۝٨ قَالَ كَذَٰلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٞ وَقَدۡ خَلَقۡتُكَ مِن قَبۡلُ وَلَمۡ تَكُ شَيۡـٔٗا ۝٩ قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۚ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَ لَيَالٖ سَوِيّٗا﴾.

وقد يحذف فعل القول نفسه اعتمادا على دلالة السياق، ويبقى أسلوب الحكاية، فيمكن حمله على وجوه عدة. وهذا كثير في مشاهد القيامة في القرآن الكريم: ﴿وَمَن جَآءَ بِٱلسَّيِّئَةِ فَكُبَّتۡ وُجُوهُهُمۡ فِي ٱلنَّارِ هَلۡ تُجۡزَوۡنَ إِلَّا مَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ﴾ (النمل/ 90)؛ ﴿وَيَوۡمَ يُعۡرَضُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ عَلَى ٱلنَّارِ أَذۡهَبۡتُمۡ طَيِّبَٰتِكُمۡ فِي حَيَاتِكُمُ ٱلدُّنۡيَا وَٱسۡتَمۡتَعۡتُم بِهَا فَٱلۡيَوۡمَ تُجۡزَوۡنَ عَذَابَ ٱلۡهُونِ بِمَا كُنتُمۡ تَسۡتَكۡبِرُونَ فِي ٱلۡأَرۡضِ بِغَيۡرِ ٱلۡحَقِّ وَبِمَا كُنتُمۡ تَفۡسُقُونَ﴾ (الأحقاف/ 20)، فخطاب الكافرين في آية النحل يمكن أن يكون التفاتا وفي الآيتين يمكن أن يكون القائل هو الله سبحانه وتعالى أو ملائكة العذاب أو المؤمنون الذين يبصرونهم من مقاعدهم في الجنة كما جاء في آية الأعراف 44: ﴿وَنَادَىٰٓ أَصۡحَٰبُ ٱلۡجَنَّةِ أَصۡحَٰبَ ٱلنَّارِ أَن قَدۡ وَجَدۡنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقّٗا فَهَلۡ وَجَدتُّم مَّا وَعَدَ رَبُّكُمۡ حَقّٗاۖ قَالُواْ نَعَمۡۚ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنُۢ بَيۡنَهُمۡ أَن لَّعۡنَةُ ٱللَّهِ عَلَى ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ وانفردت آية النحل بجواز حملها على الالتفات من الغيبة إلى الخطاب لأن قوله تعالى ﴿هَلۡ تُجۡزَوۡنَ إِلَّا مَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ﴾ يمكن أن يكون تبكيتا للمسيئين الحاضرين، بخلاف آية الأحقاف، حيث عين الظرف "اليوم" وهو يوم القيامة المذكور في أول الآية.

هذا التداخل بين الكلام المباشر والكلام المحكي سمح لسيبويه أن يحمل قوله سبحانه وتعالى: ﴿وَيۡلٞ يَوۡمَئِذٖ لِّلۡمُكَذِّبِينَ﴾ و﴿وَيۡلٞ لِّلۡمُطَفِّفِينَ﴾ على أنه نوع من الحكاية. قال: "لأن الكلام بذلك واللفظ قبيح، ولكن العباد كلموا بكلامهم وجاء القرآن على لغتهم وعلى ما يعنون، فكأنه - والله أعلم - قيل لهم ويل للمطففين، وويل يومئذ للمكذبين. أي هؤلاء ممن دخل في الشر والهلكة ووجب لهم هذا" (1/ 167).

ونعود إلى أسلوب الحوار، فنلاحظ أن الاقتصاص يتخلله كما تتخلل الحكاية الاقتصاص. أدعوك إلى أن تقرأ سورة طه وتتأمل الآيات من 43 إلى 59، حيث تلاحظ أولا روعة الحذف والوصل في النقلة من أمر الله سبحانه وتعالى لموسى وهارون أن يذهبا إلى فرعون فيعلنا إليه أنهما رسولا الله، وأن عليه أن يرسل معهما بني إسرائيل ولا يعذبهم، وأن يظهر موسى آية العصا دلالة على صدقهما، يوصل هذا القول بالآية ﴿إِنَّا قَدۡ أُوحِيَ إِلَيۡنَآ أَنَّ ٱلۡعَذَابَ عَلَىٰ مَن كَذَّبَ وَتَوَلَّىٰ﴾ (48). ثم يقطع هذا المشهد (ويمكن أن تكون الآية 48 نهاية لها

أو بداية للمشهد التالي)، وينتقل المشهد إلى مجلس فرعون: ﴿قَالَ فَمَن رَّبُّكُمَا يَٰمُوسَىٰ﴾ (49). وينتهي الحوار بين موسى وفرعون بقول موسى جوابا عن سؤال فرعون ﴿قَالَ فَمَا بَالُ ٱلْقُرُونِ ٱلْأُولَىٰ﴾: ﴿قَالَ عِلْمُهَا عِندَ رَبِّى فِى كِتَٰبٍ لَّا يَضِلُّ رَبِّى وَلَا يَنسَى ۝ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ مَهْدًا وَسَلَكَ لَكُمْ فِيهَا سُبُلًا وَأَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦٓ أَزْوَٰجًا مِّن نَّبَاتٍ شَتَّىٰ﴾ (52-53). وهكذا يدخل أسلوب الاقتصاص في أسلوب الحوار (الالتفات في "فأخرجنا" يميز هذه النقلة ويستمر إلى الآية 57 حيث يستأنف الحوار من جديد: ﴿قَالَ أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنْ أَرْضِنَا بِسِحْرِكَ يَٰمُوسَىٰ﴾.

وإذا كان أسلوب الحكاية في الاصطلاح النحوي منحصرا في حكاية القول، فقد ننظر إليه نحن باعتباره سمة أسلوبية عامة تعبر عن ميل نفسي لدى أصحاب اللغة. ونلمح أثره في فن التشبيه، ففي الشعر الجاهلي على وجه الخصوص نلاحظ الاستطراد في التشبيه إلى درجة الوصل بين سياقين مستقلين، لولا وجه الشبه الذي يقوم بدور الرابط. فتشبيه الناقة في سرعتها بالبقرة الوحشية التي تطاردها كلاب الصيد ـ مثلا ـ لا يحتاج إلى قصة طويلة عن هذه البقرة. وتشبيه طيب أنفاس المحبوبة بنسيم الروضة المعطار لا يستلزم وصف هذه الروضة وصفا تفصيليًّا، حتى إن الذباب الذي يعكف على أزهارها منتشيا بعطرها ورحيقها ليجد مكانا في الصورة.

وإذا كان العرب في عصور الحضارة قد رغبوا عن الاسترسال في التشبيه، فقد حافظوا على ميلهم القديم إلى حكاية المشبه به، ولكن الحكاية تحولت عندهم من إدخال صورة في صورة إلى النقل الظاهري لصورة المشبه به. وعبر نقادهم عن ذلك بـ"المقاربة في التشبيه"، وافتخر حازم القرطاجني بإبداعهم في محاكاة الذوات. ولكن المقاربة في التشبيه كانت سمة من سمات النثرية التي تسللت إلى الشعر وأفسدته.

منطق اللغة

بين القرن الثاني الذي أظل سيبويه والقرن الرابع الذي عاش فيه ابن جني تغير وجه الحياة في الأقطار المستعربة. هذا حديث يمكن إجماله في سطر واحد فيقبل على أنه بديهي: "ومنذا الذي يا عز لا يتغير؟" ويمكن تفصيله شيئا ما بذكر بعض الظواهر اللافتة للنظر مثل تقلص سلطان الخلافة وقيام الدولة المستقلة في مختلف أقطارها. ولكن التغير في نسيج المجتمع نفسه، وهو ما يعنينا في أي دراسة لغوية، يحتاج إلى أبحاث كثيرة لتوضيحه. ونرجح أن معظم المناطق التي كانت تدين بالولاء ـ اسميا ـ للخلافة العباسية كانت قد تعرَّبت تعرُّبا كاملا أو شبه كامل، أو على الأقل استقرت فيها اللغة العربية كلغة أولى بجانب عدد من اللغات واللهجات الفارسية والتركية في أطراف الدولة الشمالية والشرقية، والبربرية في أطرافها

الغربية. وكانت في الوقت نفسه قد استوعبت معارف العصر - وأهمها الثقافة اليونانية - عن طريق الترجمة. وقد ظل الشعراء يرحلون إلى البادية - كالمتنبي - وعلماء اللغة يلقون بعض الأعراب الموثوق بفصاحتهم، كما كان ابن جني يلقي أبا عبدالله الشجري. ولكن العربية كانت قد أصبحت سليقة عند المتعرِّبين حتى إذا لم تكن هي اللغة الأم - بالمعنى الصحيح - للكثيرين منهم مثل ابن جني الذي كان أبوه يونانيا. وفي الوقت نفسه كان النحو قد تطور كصناعة، فألفت الكتب في "علل النحو" أو "أصول النحو" ومن هذه الكتب، بل أهمها على الإطلاق كتاب "الخصائص" لابن جني.

يبدو أن ابن جني في هذا الكتاب شديد الإعجاب بلغة العرب، جازما في تفضيلها على سائر اللغات المعروفة في زمنه. ولهذا التفضيل أوثق الارتباط بالعلل التي تكلم عنها النحويون. فالفكرة التي تنتظم كتاب "الخصائص" كله هي؛ أن جميع الظواهر اللغوية يمكن تفسيرها بأسباب عقلية ونفسية، وأن هذا المبدأ ينطبق على اللغة العربية أكثر من غيرها. فبعد فصول تمهيدية في معنى الكلام والقول والنحو الإعراب والبناء، يعقد ابن جني فصلا طويلا عن أصل اللغة. أتوقيف هي من الله تعالى أم اصطلاح من أصحابها، ولا يقطع برأي في ذلك، ويبدو أن ما يميل به نحو القول بأنها توقيف هو ما يلاحظه في اللغة العربية بالذات من إحكام بالغ: "وذلك أنني إذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة الكريمة اللطيفة، وجدت فيها من الحكمة والدقة والإرهاف والرقة ما يملك عليّ جانب الفكر، حتى يكاد يطمح به أمام غلوة السحر. فمن ذلك ما نبه عليه أصحابنا رحمهم الله، ومنه ما حذوته على أمثلتهم، فعرفت بتتابعه وانقياده، وبُعد مراميه وآماده، صحة ما وفقوا لتقديمه منه، ولطف ما أسعدوا به وفُرِق لهم عنه" (1/ 47).

على أننا إذا وافقنا القائلين بالتوقيف فإن هذا لا ينفي فضل العرب، "لأن الله سبحانه وتعالى إنما هداهم لذلك ووقفهم عليه لأن في طبائعهم قبولا له، وانطواء على صحة الوضع فيه" (1/ 239).

وابن جني كان شديد العناية بالصوتيات، وقد خصص لبحثها كتابه "سر صناعة الإعراب" الذي ألفه قبل "الخصائص". ولكنه في "الخصائص" يتجاوز الجانب الصوتي البحت ليتفرغ للجانب الدلالي. وعنده أن الدلالة أنواع ثلاثة، أو إن شئت فقل مراتب ثلاثة: لفظية وصناعية ومعنوية (يلاحظ أن التسمية الأخيرة نوع من تخصيص العام، لأن كل ما له دلالة فله معنى، وجميع هذه الدلالات الثلاث، كما يقول ابن جني "معتدّ مراعى مؤثر"). فالدلالة اللفظية هي دلالة الاسم على مسمّاه، أو الفعل على حدث معين؛ والدلالة الصناعية هي التي ترجع إلى الصيغة ("الصناعية" هنا نسبة إلى صناعة النحو)، فالاسم جامد أو مشتق،

والمشتق اسم فاعل أو اسم مفعول... إلخ. والدلالة المعنوية (المراد معاني النحو) هي تطلب الاسم لوصف مخبر عنه أو الوصف لموصوف به، أو الفعل لفاعل. (3/ 98-101).

وهذا التقسيم يشبه إلى حد ما تقسيم اللغويين المحدثين لدرس اللغة إلى صوتيات وصيغ وتراكيب، ولكن ابن جني يذهب إلى مدى أبعد من علم اللغة الحديث في تقدير الدلالة الطبيعية للألفاظ، أي دلالة الألفاظ، بما هي أصوات، على معانيها. فعلم اللغة الحديث يقرر أن الكلمات المحاكية (onomatopeia) لا تمثل إلا نسبة ضئيلة من مفردات اللغة، أما ابن جني فمع اعترافه بأن هناك نوعا من التحكم أو المصادفة في وضع اللفظ بإزاء المعنى، فإنه يذهب إلى كثرة الألفاظ التي تدل دلالة طبيعية على مسمياتها. فزيادة على الكلمات التي تحكي أصوات مدلولاتها بوضوح، كتسميتهم الغراب غاق، والبط بطًّا، فقد ميّزوا بين الحروف تمييزا يدل على الحكمة في ذلك، فقالوا صر الجندب لاستطالة صوته، وصرصر البازي لتقطُّع صوته، واستعملوا فعل القضم في اليابس، والخضم في الرطب، لقوة الأول وضعف الثاني، وقالوا قطَّ للقطع عرضًا، وقد للقطع طولا. ويزيد على ذلك أنه لا يبعد أن يكون كثير من التسميات قد عرفت أسبابها قديما، ثم نسيت مناسباتها فجهلنا العلاقة بين اللفظ والمعنى (1/ 65-66)، فالعلة - هذه قاعدة عامة - يمكن أن تظهر لنا أو لا تظهر، ولكننا نقول بوجودها بناء على ما علمناه، وهو كاف.

وكلام ابن جني عن العلل يجب ألا يفهم منه القول بأن اللغات - واللغة العربية خاصة - تمكن معرفتها بالعقل وحده. فوجود العلة لا يعني أن ثمة ارتباطا ضروريًا بينها وبين المعلول. ولذلك ما كانت علل النحويين دون علل المتكلمين، لأن علل المتكلمين قاطعة، فلا يمكن اجتماع السواد والبياض أو الحركة والسكون في محل واحد، أما علل النحويين فأكثرها راجع إلى شيئين: التخفيف، والفرق (كرفع الفاعل ونصب المفعول للتمييز بينهما). وقليل منها فقط يعد اضطراريا، كعدم ظهور الحركات على الألف وامتناع الابتداء بالساكن. ولذا فمعظم اللغة لا يؤخذ بالسماع، وإنما يقاس على الأمثلة المطردة، كمجيء اسم الفاعل من الفعل الثلاثي على وزن فاعل، وما إلى ذلك من أمثلة النحو والاشتقاق (1/ 145 و150 و2/ 40-43).

ثم إن علل النحو تخصص، فإذا كانت القاعدة أن الواو إذا تحركت وفُتح ما قبلها قلبت ألفا، فإن هذه العلة يجب أن تخصص أو تخرج من صلاحيتها حالات ينطبق عليها هذا الوصف العام، فيقال مثلا إن الواو في مثل غزوَا لا تقلب ألفًا للفرق بين المفرد والمثنى (1-146).

ومعظم كتاب "الخصائص" بحث عن العلل الثانوية التي دعت العرب إلى العدول

عن مثال أو أصل ما. وابن جني يأتم في ذلك بقول سيبويه: "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها" ("الكتاب" 1/ 13). غير أن ابن جني يعترف بأن العلة يمكن أن تكون ضعيفة غير مستحكمة، ويسمّي ذلك الاستحسان، مستعيرا هذا الاصطلاح من الفقه. فمن ذلك قولهم الفتوى والتقوى وما جرى مجراهما، يقلبون الياء واوا، وقولهم استحوذ واستنوق، لا يقلبون الواو ألفا، على خلاف الأصل في الحالتين (1/ 133 ـ 144).

إن توسع ابن جني في بحث العلل أكثر مما فعل سيبويه، ومحاولة تقريبها من العلل الكلامية غالبا، ومن العلل الفقهية حين يضطر إلى ذلك، راجع في تقديرنا إلى المناخ الثقافي في القرن الرابع. فعندما أطل هذا القرن كانت الكتب المترجمة عن اليونانية قد كثرت وشاعت في أيدي الناس، واختفت الشعوبية ـ أو كادت ـ مع أسبابها العنصرية، وبعد أن أصبح معظم الحكام من غير العرب، وحل محلها صراع عنيف بين الثقافة اليونانية ـ وهي الثقافة الوحيدة المهمة في العصرين القديم والوسيط ـ والثقافة العربية. ونسمع في مقدمة "أدب الكاتب" لابن قتيبة (276) صدى لهذا الصراع، ولكننا نشهد مباراة كلامية بين قطبين من أقطابه، أبي سعيد السيرافي، شارح كتاب سيبويه، ومتّى بن يونس مترجم أرسطو، بعد أقل من خمسين سنة ("معجم الأدباء" ط مرجوليوث ج 3 ص 105-123). ولهذه المحاورة أهمية خاصة لأنها تضع النحو بإزاء المنطق، وكأن النحو هو "منطق العرب"، فابن جني إذن في بحثه عن علل النحو يحاول أن يقيم نظاما عقليًّا شبيها بالمنطق ومختلفا عنه في الوقت نفسه، كم كان "علم الكلام" شبيها بالفلسفة ومختلفا عنها.

إن ابن جني يستخدم علة "التناقض" مثلا ـ وهي علة منطقية ـ لرفض بعض الاستعمالات، مثل قول الشاعر:

اضـربْ عنك الهموم طارقها ... ضربك بالسيف قونس الفرس

فحذف نون التوكيد الخفيفة من "اضربن" تناقض، لأن التوكيد إطناب، والحذف إيجاز، فالجمع بينهما في حرف واحد غير مستقيم (1/ 126). وقد يقال إن على "الاستحسان" لا تبعد كثيرا عن المنطق وإن كنا نراها أقرب إلى ما نسميه "الذوق". ولكن من العلل التي يعتمد عليها ابن جني ما يكاد يناقض المنطق، مثل "غلبة الفروع على الأصول"، ومنها أن العرب شبّهت الفعل المضارع بالاسم فأعربته. ثم عادت فشبهت اسم الفاعل بالفعل فأعملته، وأعربت المفرد بالحركات، والمفرد أصل الجمع، فإذا تجاوزوه إلى الجمع أعربوا الجمع بالحروف؛ ثم لما كان الحرف أقوى من الحركة صار الجمع وهو الفرع أقوى من المفرد وهو أصل، فأعربوا بعض المفردات بالحركات حملا على الجمع، وهي أبوك

وبابها. وجاراهم النحويون في هذا المنطق فأجاز سيبويه في قولك "هذا الحسن الوجه" أن يكون الجر في "الوجه" على الإضافة أو على تشبيهه بالضارب الرجل. وهذا إنما جاز فيه الجر تشبيها له بالحسن الوجه ("باب في غلبة الفروع على الأصول" ج1 ص300 ـ 312).

ولا يجد ابن جني هذا الضرب من القياس في المنطق أو الفقه أو علم الكلام، ولكنه يجده في الشعر، فالعرب قد يقلبون التشبيه، فيجعلون الأصل فرعا والفرع أصلا، كما قال ذو الرمة:

ورمل كـأوراك العذارى قطعته　　　إذا ألبسته المظلمات الحنادسُ

ويعقد ابن جني بابا عنوانه "باب في مشابهة معاني الإعراب معاني الشعر" (2/ 168-178). ومعظم هذا الباب مبنيٌّ على تقديرات النحويين في صناعتهم، ولو أن ابن جني لا يراها إلا ترجمة لتقديرات العرب في كلامهم. وهو يفتتح الباب بخاطرة لأستاذه أبي عليٍّ الفارسي حول هذا البيت الذي يصف فرسا:

خـيـط عـلـى زفـرة فـتـم ولـم　　　يـرجـع إلـى دقـة ولا هضم

أي أن ذلك الفرس لسعة جوفه "كأنه زفر فلما اغترق نفسه بُنِيَ على ذلك فلزمته تلك الزفرة فخيط عليها لا يفارقها". فجعل أبو عليٍّ هذا المعنى مثالا لـ "لا النافية للجنس" مع النكرة بعدها فكأنها جزء من الاسم. قال ابن جني: "وهذا موضع متناه في حسنه، آخذ بغاية الصنعة من مستخرجه".

وفي الباب أمثلة من هذا النوع، ويبدو عليها الإفراط في "الصنعة". ولعلنا لو أخذنا في الطريق المعاكس، فرحنا نلتمس في الشعر أمثلة للعلل النحوية، مثل عدم الفصل بين العامل والمعمول، واختصاص الحروف العاملة إما بالأسماء وإما بالأفعال، واشتغال العامل عن المعمول بضميره، وتنازع الفعلين مفعولا واحدا... إلخ إلخ، لوجدنا لهذه المعاني نظائر في الشعر يعز حصرها. ولعل الشعراء في تضمينهم معاني النحو في أشعارهم كانوا أحذق من النحاة في استشهادهم بالشعر على معاني النحو، كما قال أبو تمام في وصف الخمر:

خرقاء يلعب بالعقول حبابها　　　كتلاعب الأفـعـال بالأسماء

والحقيقة أن النحويين بنوا بعللهم أو أصولهم عالما شعريًا عجيبا، يكاد يكون حيًّا: فـ (هل) تعانق الفعل، والعامل لا يفصله بينه وبين معموله بأجنبي، والأفعال تتنازع فاعلا واحدا أو مفعولا واحدا. وقد نسأل: هل أجدى عملهم هذا على النحو واللغة؟ وعندي أن هذه الفلسفة النحوية بناء قائم بذاته، فهي غير ضرورية لإتقان اللغة، ولكنها أولا وأخيرا

فكر فلسفي، وعمل فني في الوقت ذاته. وسواء نظرنا إليها من جانب الفلسفة أم من جانب الفن، فليست لها أي فائدة عملية، ولكن لها تأثيرا عظيما في تشكيل حساسية من يتعاطونها. وبجانب هذا التأثير العام للفلسفة النحوية، باعتبارها جزءًا من التدريب الذهني الذي كان يتلقاه كل متعلم، هناك تأثير مباشر من جهة البلاغة، التي قلنا من قبل إنها كانت فرعا، بل الفرع الأكبر والأهم، من دوحة النحو. فكما رأينا سيبويه يعنَى بالمجاز والحذف والقلب تحت اسم "الاتساع في الكلام"، نجد ابن جني يعقد بابا طويلا يسميه "الشجاعة العربية"، يتناول فيه هذه الموضوعات وغيرها، ولا سيما التقديم والتأخير، الذي أشار إليه سيبويه إشارات سريعة، مبينا أن التقديم يفيد الاهتمام بالمقدم. هذه الموضوعات أصبحت أركانا في دراسة البلاغة. ولكن البلاغة لم تنظر إليها من زاوية "الشجاعة" أو "الاتساع" أي المرونة اللغوية التي تسمح بترك الأقيسة النحوية كلها - وهي أقيسة عقلية على كل حال - والإقدام على ما فيه مخالفة صريحة للعلاقات الذهنية الصرفة، بل من زاوية "التحسين" واختيار العبارة الأقوى تأثيرا. ولم تعد تبحث عن "العلل" في عالم متخيَّل من العلاقات شبه الإنسانية بين الفضائل اللغوية، بل راحت تبحث عن علل عملية في حالة المتكلم أو المخاطب أو بسياق الكلام، وهي العوامل الثلاثة التي جمعت تحت اسم "مقتضى الحال".

ولكن روح الفلسفة النحوية استمرت سارية في البلاغة على الرغم من تغير المشكلات وتغير وجهة النظر. تلك الروح التي ظلت عقلية وصناعية رغم تحررها من القوالب الثابتة للمنطق الصوري، لقد أصبحت البلاغة - نظرا وإبداعا - كيانا معقدا، يهدم قوانين العقل مستخدما النظر العقلي، يحفل بالمبالغة والإفراط في الصنعة، ولكن يبقيهما دائما في حدود "الممكن عقلا". وإن شئت بيانا لهذا القول فما عليك إلا أن تراجع أبواب التشبيه والاستعارة في علم البيان، والمبالغة في علم البديع.

ونتيجة ذلك أن الإبداع نُظر إليه على أنه كامن في اللغة نفسها، وكل عمل المبدع أن يستخرجه منها، إذ لم يعد في استطاعته أن يجذب اللغة إليه كما كان الشعراء المتقدمون يفعلون، فاللغة في عظمتها وجلالها لا تسمح له إلا بأن يخدمها.

وقليلون هم العباقرة الذين استطاعوا أن يملكوها.

الفصل الخامس

اللغة والأسلوب الشخصي

من السمة الأسلوبية إلى الأسلوب

نقرُّ سلفا بأن هذين المعطوفين "اللغة والأسلوب الشخصي" يسقِطان بينهما أشياء كثيرة. فأين الأعراف اللغوية والأدبية والأنماط الأسلوبية التي تحدثنا عنها عندما كنا في تحليل الظاهرة الأسلوبية؟ لقد عبرنا عليها في الفصل السابق عبورا سريعا من خلال "البلاغة". وفي هذا - بلا شك - ظلم لتراث ضخم من الإبداعات الأدبية، ولا سيما في العصر الحديث. ولكننا لا نهدر ذلك التراث حين نتحدث عن الأسلوب الشخصي من خلال اللغة. فكل اللغات الخاصة التي ذكرناها داخلة تحت جنس اللغة. ونحن نكتب عن "المبادئ" ونطمع أن نفتح بذلك باب الدراسات المفصلة المتعمقة في الأنماط الأسلوبية. ولنكون منطقيين مع أنفسنا، سيكون العبقري الذي نمثل به للأسلوب الشخصي قريبا من أصل اللغة، وبعيدا عنا حيث لا يمكننا أن نعرف إلا القليل عن أي لغات خاصة يمكن أن تكون قد تدخلت في إبداعه. على أن أسلوبه الشخصي - الذي لا نعرف له نظيرا في أدبنا العربي - يصيب هذا المؤثرات بالشحوب. ذلكم هو المتنبي.

ولكننا قبل التمثيل بقصيدة من شعر المتنبي نسوق الكلام عاما كدأبنا في الفصول السابقة. فقد كان تحديد الظاهرة الأسلوبية حتى اليوم منحصرًا في السمات الأسلوبية التي لا تكاد تتجاوز حدود الجملة النحوية أو الجمل القليلة، ولكننا بعد أن وقفنا في ختام الفصل الثالث عندما سميناه "النسق الأكبر" أصبح لزاما علينا أن نصل السمات الأسلوبية بالعمل الأدبي كوحدة. وحديثنا هنا صلة كذلك بين الفصول السابقة وبين كتابنا "دائرة الإبداع". وغرضنا منه إثبات أن الصنعة الأسلوبية خادم للرؤية الفنية، ولكن الرؤية الفنية لا تستطيع شيئا بدون ذلك الخادم، بحيث تتنزّل هذه الحقيقة عند الكاتب والقارئ منزلة الإيمان الغريزي الذي يحكم سلوكهما حين الكتابة أو القراءة.

نقرر أيضا أن استعمالنا لكلمة "الأسلوب" في عنوان هذا الفصل لا يخرج عن الاستعمال الشائع لهذه الكلمة. فالأسلوب هنا يعني كل تلك الصفات التي تجعل لعمل أدبي ما خصوصية تميزه عن كل ما عداه، ونحن نقبل تمييز كرشو بين الأسلوب وبين علم الأسلوب (انظر ص) إلا في شيء واحد: وهو أن يكون معنى هذا التمييز اختلافا في الموضوع المدروس. فعلم الأسلوب عندنا يدرس الأساليب الأدبية، غير أنه يدرسها من زاوية اللغة، وهذا هو الفرق بينه وبين النقد الأدبي. ولهذا فهو ينتهي حيث يبدأ النقد. يبدأ علم الأسلوب بدراسة الظاهرة الأسلوبية من السمات الأسلوبية المتفرقة فما فوقها، باحثا عن الدلالة دائما، حتى إذا وصل إلى النسق الأكبر كانت الدلالة اسمها الأسلوب. وتحت الأسلوب تكمن الجوهرة التي يبحث عنها القارئ الناقد: تكمن أسطورة الكاتب، وهي مفتاح رؤيته الوجودية، والنافذة التي يطل منها، وتطل معه، من عالم الظاهر إلى عالم القيم.

السياق

كتبنا في دائرة "الإبداع"(١):

"و لا يشك أحد في أن للحروف ـ كأصوات لغوية مجردة ـ نوعا من الدلالة (ولا يبعد أن تكون اللغات البشرية جميعها لغات مقطعية في الأصل)، ولكن هذه الدلالة المستقلة تضعف حين تدخل الحروف في تركيب أكبر منها وهو الكلمة. وكذلك شأن الكلمة بالنسبة إلى الجملة، والجملة بالنسبة إلى سياقها الخاص وهو القطعة، والقطعة بالنسبة إلى سياقها الواسع، الأدبي ثم اللغوي ثم الحضاري، وهو ما يعبر عنه بـ "النص المتداخل". فالدلالة في كل مستوى من هذه المستويات تتخلخل حين تنتقل الوحدة اللغوية إلى مستوى أعلى، فيحدث ما يشبه الفجوات في المعنى، وتسعى الوحدة اللغوية الجديدة إلى إعادة الاستقرار على سطح التراكيب اللغوية، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد سلسلة من الهزات والزلازل. ومن خلال تلك الفجوات يظهر الإبداع الفردي ويمارس دوره في تشكيل النص (و" التشكيل هنا عبارة عن إظهار دلالة جديدة"). (ص 127).

ما هذه الفجوات والهزات والزلازل؟ هل أصاب أسلوب الكاتب هنا مسّ من الشعر؟ قد يتساءل بعض القراء: نعم إن هذه التعبيرات مجازية، ولكن المجاز قد يتحول، في الكتابة العلمية، إلى نموذج إيضاحي. والقارئ الذي يمكن أن تدهشه، بل تحيّره هذه العبارات، يقرأ دائما كلاما يسمى "عالم" الكاتب. هذا مجاز وليس بنموذج ولا أقول إنه مجاز رديء، فهو

(١) راجع كتاب: دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد - تأليف د. شكري عياد.

مجاز يقرّب المعنى. ومثله "المرآة". مرآة الكاتب تعكس رؤيته للعالم. وإذا نظرت في مرآة الكاتب، أي الكاتب الذي هو مرآة، رأيت عالمه. ولكن قصة الفجوات والهزات والزلازل مختلفة عن ذلك. فهي تقدم نموذجا لما يجري في اللغة التي نستعملها كل يوم لنقضي بها حوائجنا، فيجب أن تكون أرضا ثابتة. الذي يحدث أن الكلمات والتراكيب في هذه اللغة تتزحزح عن أماكنها، تنزلق أو تبرز، أي تتغير أوضاعها وتبعا لذلك معانيها، ولا تعود كتلة واحدة بل تظهر فيها فجوات. يعيد الكاتب تشكيل قطعة الأرض، وتتغير طبوغرافيتها.

النموذج، على كل حال، لا يشرح كل شيء، ولكنه أداة جيدة للتفكير - إذا كان نموذجا جيدا. وهذا النموذج ينبّهنا - على الأقل - إلى شيء مهم: ينبهنا إلى أن التغيير الجوهري الذي يحوّل مادة اللغة العادية إلى عمل فني هو، أن الكلمات تبتعد عن علاقاتها العادية وتبحث عن علاقات جديدة. الكلمات في علاقاتها بعضها ببعض، وبالبيئة المحيطة أيضا، هي ما يسمى السياق في علم اللغة. وربما كان النموذج الذي قدمناه مُعينًا لنا على فهم طبيعة هذا السياق وما يجري فيه.

إننا لا نتحدث عن "السياق" في نص علمي. ولكننا لا نستغني عن هذه الكلمة عندما نحلل نصا أدبيا، وكثيرا ما نستخدمها أيضًا عندما نتحدث عن كلام عادي. فتغيير السياق يمكن أن ينقل عبارة واحدة من مدح إلى ذم، ومن تقرير مجرد إلى تلميح خفي. بل إن السياق يمكن أن ينقل الكلمة إلى ضد معناها المعروف وهو ما سماه البلاغيون "التهكم" ومثّلوا له بكلمة "ظل" في الآيات الكريمة من سورة المرسلات: ﴿وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَ ﴿٢٨﴾ انطَلِقُوا إِلَىٰ مَا كُنتُم بِهِ تُكَذِّبُونَ ﴿٢٩﴾ انطَلِقُوا إِلَىٰ ظِلٍّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ﴾ (28-30). ونحن قد نصف عملا خسيسا بأنه مجد، أو نقول عن رائحة كريهة إنها عطر أو شذى. فتأثير مثل هذه العبارات إنما يأتي من تناقض المعنى المعروف للكلمة مع سياقها. والسياق في الاستعمال الشفهي للغة لا ينحصر في الكلام السابق واللاحق بل يشمل التنغيم والإشارات والموقف نفسه. هذه العناصر مرتبطة بأعراف اجتماعية ثابتة، ومن ثم يتم الفهم أو تترجم الرسالة بطريقة شبه تلقائية. أما في النصوص المكتوبة فإن اللغة تحمل عبء الرسالة كله. فإذا كانت الرسالة مؤلفة من رموز محدودة الدلالات كما هي الحال في الكتابة العلمية، فإننا لا نستطيع أن نقول إن ثمة إبداعًا، لأن الكلمات لا تتغير دلالاتها من نص إلى نص، والعلاقات بينها لا تتجاوز قائمة معروفة يمكن أن يرمز لكل منها بعلامة رياضية أو منطقية ثابتة. ولذلك فإن القانون الطبيعي يمكن أن يصاغ في كلمات مساوية، من حيث وضوح دلالتها، للمعادلة التي تعبر عن هذا القانون نفسه برموز جبرية. أما الكتابة الفنية فإنها لا تتمتع بمثل هذا الثبات. فهي لا تسلك مفرداتها بعيدا عن لغة الحياة الجارية بل تستنبطها من هذه اللغة، محملة بكل دلالاتها الوجدانية المتغيرة، لتستغل هذه الدلالات في توصيل

رسالة هي بطبيعتها غائمة غير مستقرة، ربما تكون في أصلها إيقاعا كما يقول بول فاليري، وربما تكون لمحة من شخصية ما، لمحة تستولي على خيال الكاتب زمنا حتى تتخلق رواية كاملة، كما حدث لهنري جيمس عندما كتب "صورة سيدة". وبما أن الكاتب يصوغ نصه من مادة لغوية رجراجة ومتلونة لأداء رسالة قد لا يتبين منها - عندما يشرع في تشكيلها - سوى نقطة مركزية واحدة"، فلا بد له من أن يشكل اللغة بواسطة الرسالة كما يشكل الرسالة بواسطة اللغة. وما دام من المسلَّم به أن عندنا أن النص الأدبي يتصف بالتفرد، أي أن له خصوصية تميِّزه عن غيره، كما يتصف بالوحدة، أي بأن كل جزء فيه ملتئم مع سائر الأجزاء في نظام واحد، فلا بد أن يكون كل استعمال لغوي خاص خاضعا لمنطق ينتظم العمل كله، ولا بد أن نتجاوز الأنساق والانحرافات الجزئية إلى "نسق أكبر" هو الجانب اللغوي من السياق، وهو التجسد اللغوي للأسلوب.

إن الذي يطالع القارئ من النص في القراءة الأولى هو: سلسلة من الحروف التي تترجم إلى أصوات تتألف منها كلمات وجمل. ولا يخرج النص الأدبي عن القاعدة اللغوية العامة التي تقول إن هذه الصورة المحسوسة هي أحد وجهي الرمز اللغوي الذي يتألف من دال ومدلول. ولكن ما الدال وما المدلول هنا؟ هل يمكن أن نعرف مدلول العمل الأدبي من مجموع كلماته المفردة، أو حتى مجموع جمله؟ إننا نسلِّم بأن مدلول الكلمة المفردة يتغير بتغير السياق، أو بعبارة أخرى: أنها تكتسب مدلولها من السياق، ونعني بالسياق هنا - كما سبقت الإشارة - كل ما يصاحب الكلمة من وقائع، لا الكلمات التي تسبقها والتي تتلوها في النص فحسب. ولكن هذا لا ينفي أن ثمة دلالة للكلمة المفردة، إذ لو خلت الكلمة المفردة من أي دلالة لبطلت وظيفتها في السياق. ولو جاز لنا أن نقول مع رتشاردز "إن ما تعنيه الكلمة هو الأجزاء الناقصة من السياق" ("فلسفة البيان" ص34) دون أن نحدد معنى تقريبياً نبدأ منه، لبقيَ السياق نفسه غير مفهوم، لأننا لا نستطيع أن نستخرج معنى مجهولاً (س) إذا كانت المعادلة التي بين أيدينا مكونة كلها من مجهولات. ولكننا نقبل الدلالة الضمنية لهذا التعريف، وهي أن ثمة معاني احتمالية للكلمة، وإنما يتحدد أحدها أو بعضها إذا فُهم السياق. وما دام هذا القول صادقا على جميع الكلمات في السياق، فطبيعي أن يكون فهم النص الأدبي عملا قائما على الحدس إلى حد كبير.

ولكن كلمة "السياق" كلمة مطاطة. فحتى لو اقتصرنا على معناها الشائع، وهو السياق اللغوي لما استطعنا أن نحدد هذا السياق إلا بنوع من التحكم (راجع تعريف "السياق الأكبر" عند ريفاتير، فيما سبق). أما إذا أخذنا بالمعنى الأوسع لكلمة السياق، وهو ظروف القول فأين نقف بهذه الظروف؟ هل نكتفي بالظروف المباشرة أو نبحث عن الأسباب البعيدة؟

وأين تنتهي هذه الأسباب؟ أليس كل ما تحت الشمس، في نهاية الأمر، متصلا ببعضه بعض، ومؤثرا بعضه في بعض؟

إذا التزمنا بكون دراستنا الأسلوبية دراسة لغوية، فيجب أن نستبعد هذا المعنى الأخير، وأن نتركه لمكانه الطبيعي في تاريخ الأدب أو تاريخ الحضارة، مكتفين من السياق الخارجي بما لا بد منه لفهم السياق اللغوي. ثم إذا كنا نعني بالدراسة الأسلوبية دراسة الأسلوب الأدبي بالذات، فيجب أن نلاحظ أن أهمية السياق اللغوي تفوق كثيرا أهمية السياق الخارجي، فالعلاقات الداخلية - الأفقية والرأسية - بين الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص هي عمدة التفسير الأدبي، ومهما يكن بحث هذه العلاقات قائما على الحدس فهو حدس يمكن اختبار صحته ونحن ماضون في القراءة. أما بحث العلاقات بين هذه الوحدات اللغوية منفردة أو مجتمعة وبين الوقائع الخارجية أيًا ما كان نوعها فقد يؤدي إلى فروض بعيدة يصعب التحقق من صحتها إلا بالرجوع إلى النص نفسه، وذلك لسببين: أولهما سعة مجال الافتراض، وثانيهما أن الإبداع الفني يباعد بين الرموز اللغوية وبين الوقائع الخارجية المحيطة بها. وليس معنى ذلك إهمال هذا النوع الثاني من البحث، بل أن يكون مترتبا على النوع الأول ومكملا له. فكما أن سلسلة الأنساق والانحرافات تكوِّن نسقا أكبر يفسر بعضه بعضا، فإن السياق الخارجي يمكن أن يفسر الكثير من أجزاء ذلك النسق الأكبر أو السياق اللغوي، كما يمكن أن يفسر جانبا كبيرا من دلالة العمل الأدبي في مجموعه باعتباره علامة.

على أن فهم العمل الأدبي فهما دقيقا لا يتطلب فقط فهم علاقته كوحدة كبيرة بوحدات كبيرة مماثلة أو بوحدات أكبر، بل يتطلب أيضًا ألا ننظر إلى الكلمة على أنها العنصر الأصغر في بنيته.

فالكلمة فرض منطقي مثل الجملة. وتحت الكلمة حروف وأصوات. ولن يكون بوسعنا أن نشرح القيمة الدلالية للأصوات بأحسن مما شرحها ابن جني، ولكننا نود فقط أن نبرز دلالاتها الانفعالية، وأن نشير - مجرد إشارة - أن حروف الزيادة التي تلحق الأفعال هي مورفيمات (وحدات صوتية دلالية) لا تعبر فقط عن معنى عقلي بل عن موقف وجداني ووجهة نظر أيضا، ولذلك يمكن أن يقع فيها التضاد وهو مظهر عجيب من مظاهر الدلالة الانفعالية في اللغة العربية. فأنت تجد في صيغة تفعّل معنى المشقة، وفي صيغة تفاعل معنى التصنع، وفي صيغة استفعل معنى الرغبة، وفي أفعل معنى العطاء مثل "أجمل" أي فعل الجميل، ومعنى السلب مثل "أعذر" أي أذهب العذر.

لكن لنحذر أن تستغرقنا الجزئيات حتى "نرى الأشجار ولا نرى الغابة" كما يقال، فهذا يباعد بيننا وبين الفهم الجيد لهذه الجزئيات نفسها، مثلما يكون التعميم السريع بعيدا عن

النظر في الجزئيات، مبنيًا في الغالب على أوهام. وقد يقال: إن فهم النص في مجموعه هو عمل الناقد أو مؤرخ الأدب، وليس عمل الدارس الأسلوبي. وهذه بالتحديد، هي الفكرة التي نريد القضاء عليها. بعض الناس يرشحون علم الأسلوب لخلافة النقد الأدبي، كبديل أصلح من سابقه، وبعضهم - على العكس - يدفع بالبحث الأسلوبي إلى جفاف الدراسة اللغوية البعيدة عن الفن. أما الفريق الأول فدراسة الأسلوب مجسَّدا في سياق لغوي شامل هي أقل ما يجب عليه ليسند دعواه. وأما الفريق الثاني فيجب ألا ينسى أن العلوم يُكمل بعضها بعضا، فإذا كان علم الأسلوب والنقد الأدبي نهجين منفصلين، فيجب ألا تسقط دراسة الأسلوب من البين.

ثم إننا لا نريد للنقد الأدبي ولا لعلم الأسلوب أن يعتصما بأبراج الأكاديمية، على زعم أنهما لن يغدُوَا علمين إلا بهذه الطريقة. فهذان العلمان - وهما عندنا أيضًا علمان، وإن اختلفت مناهجهما عن مناهج العلوم الطبيعية - هما أجدر العلوم المعاصرة بأن يكونا عنصرين أساسيين في ثقافة الإنسان المثقف، هذا الإنسان يريد أن يقرأ روائع الآثار الأدبية ليستمتع بقراءتها، والمتعة الراقية لا تتحقق إلا مع الفهم والمعرفة. فهذا مكان النقد الأدبي وعلم الأسلوب، وهما يلتقيان عند العمل الأدبي كوحدة: أحد وجهيها الأسلوب كبنية نفسية اجتماعية، والوجه الآخر السياق اللغوي الشامل. ولا سبيل إلى فهم الأول إلا بفهم الثاني.

وعندما نقف حائرين أمام حشد من الأنساق والسمات اللغوية والمعلومات التاريخية، فيجب أن نعلم أننا بدأنا نقيم علاقة حميمة مع النص، وأن حيرتنا لن تطول، سنرى النص فجأة وقد شمله نور منبعث من مصدر ما، وسيتبين لنا أن كل تلك الجزئيات قد تجمعت في نظام.

ربما تدهش لأنك لم تعد تذكر شيئا عن السمات الأسلوبية، ربما تضحك إذا تذكرت حديث الاختيارات والانحرافات. فقد تبين لك أن كل الاختيارات انحرافات، وكل الانحرافات اختيارات، وأن هناك لغة واحدة في النص، تعلو فوق كل الاختلافات، وتتغذى من كل الاختلافات. ولكن هل كان يمكن أن تصل إلى هذه اللغة الواحدة لو لم تسلك إليها ذلك الطريق الطويل؟

إن النص لم يعد سلسلة لغوية. في هذه الحالة هو حضور واحد. يلتقي نسق من أوله بنسق من آخره. تسري ذبذبة كذبذبة الأوتار من كلمة إلى عبارة، فيتردد صداها في مئات الكلمات والعبارات. كيف تحقق هذا النظام؟ أحيانا يمكننا أن نشير بثقة إلى العنصر اللغوي الذي فرض سلطانه على الجميع، بعض الأسلوبيين يقترحون ما يسمونه "الكلمة المفتاح"،

ولكننا يجب أن نحذر من الاعتماد على إحصاء الكلمات. فقد تكون "الكلمة المفتاح" غير حاضرة على الإطلاق في النص، قد تكون غائبة عن النص، مثل "جودو" بيكيت، وهي مع ذلك تسيطر على حركته. وقد لا تكون هناك "كلمة مفتاح" واحدة، بل أكثر من كلمة، بحيث نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نضع كلمة من عندنا. تلك هي النصوص "الدرامية". والدرامية لا تقتصر على ما كتب ليمثل. إن كل نص تلمح وراءه عذاب الروح المنقسمة على نفسها هو نص درامي.

وليس هناك نظام واحد تفرضه هذه الكلمة على النص. فهي في الحقيقة لا تفرض شيئا. إنها تخلق النص، أو بالأحرى أن النص يتخلّق في رحمها، ويكون كما شاء الله أن يكون. والكلمة تخلّقت في رحم الأسطورة.

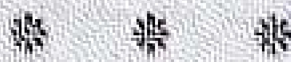
ربما تتبين هذا بعد القراءة السابعة أو الثامنة. ولكنك ترفع رأسك وتهتف: يا الله! لقد كنت أشعر بهذا منذ القراءة الأولى!

إذا كان النص حيًّا فلابد أن تمسك هذه الحياة، ولو كنت عابرا بجانبه.

إذا كان النص حيا فلن تسأل نفسك: أين أصنّفه؟ مع القصص القصيرة أم مع الروايات أم مع التأملات أم؟

مع الشعر أم مع النثر؟

دع التصنيف للمتحفيين.



ميمية المتنبي في وصف الحمّى واحدة من عيون الشعر العربي في جميع عصوره. وصفها القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني بأنها "مطبوعة مصنوعة"، وهو وصف - باصطلاح النقد العربي القديم - لا ينطبق إلا على قسم صغير نسبيا من الشعر العباسي، ومنه على سبيل المثال، سينيّة البحتري في وصف إيوان كسرى، وإن كانت الصنعة أغلب عليها من الطبع. أما ميمية المتنبي فالطبع عليها أغلب. من هنا فهي أقرب إلى الذوق الحديث من معظم الشعر القديم، ونعني بـ "الذوق الحديث" النموذج الشعري الذي تمثله "المجددون" من روّاد الرومانسية، ولا نعني حداثة الجيل الحاضر التي جنحت نحو السيريالية.

ولأن ميمية المتنبي أقرب إلى النموذج الأول فيجب ألا نعد أنفسنا لاستقبال الكثير من "السمات الأسلوبية" البارزة. ولكننا - في مقابل ذلك - نتوقع أن ما نصادفه من هذه السمات لن يكون مجتلبا ولا مستكرها، بل أقرب إلى التلقائية. نظم المتنبي هذه القصيدة بعد أن

مضى على مجيئه إلى مصر أكثر من عامين، وقد بدأ يقلق لأن كافورًا لم ينجز ما وعد (راجع بلاشير: "أبو الطيب المتنبي"، الفصل التاسع: "المتنبي في مصر"). فلنقرأها معًا، ونستقرئها على طريقة "الفصول" التي اقتبسناها عن حازم القرطاجني في تعليقه على قصيدة المتنبي أيضًا، وهي بائيته "أغالب فيك الشوق والشوق أغلب". يقول المتنبي:

1 ـ مَلومُكُما يجلّ عن الملامِ ... ووقْعُ فعاله فوق الكلامِ
ذراني والفلاةَ بلا دليلٍ ... ووجهيَ والهجيرَ بلا لثامِ
فإني أستريح بذي وهذا ... وأتعب بالإناخة والمُقامِ

مخاطبة اللائمين طريق مسلوكة في الشعر العربي، وربما كان امرؤ القيس أول من شرعها: "كدأبك من أم الحويرث قبلها... ففاضت دموع العين مني صبابة". أما عمر بن أبي ربيعة فاتخذ مخاطبة خليله اللائم وسيلة إلى التقرب من المحبوبة:

أقِلّ الملام يا عتيقُ فإنني ... بهندٍ طوال الدهر حرّان هائم

وأكثر من ذلك ما شاء. وفي أمور الجد يقول نابغة بني جعدة:

خليليّ عوجا ساعة وتهجّرا ... ولوما على ما أحدث الدهر أو ذرا

وبعده:

ألم تريا أن الملامة نفعها ... قليل إذا ما الشيء ولّى وأدبرا

وهو مأخوذ ـ على الأرجح ـ من قول عبد يغوث الحارثي في بائيته الحزينة:

ألم تريا أن الملامة نفعها ... قليل وما لومي أخي من شماليا

قد تكفي هذه الخلفية للاحظ المخالفة التي أقدم عليها المتنبي في مطلعه. فأول ما يبدو هنا أنه لا يتحدث بضمير المتكلم، بل يتكلم عن نفسه كشخص غائب، ويقلب نغمة الشكوى المألوفة في مثل هذه المطالع إلى نغمة كبرياء، وهكذا دأبه في مطالعه. ولكن لنبق مع هذه القصيدة. فمن باب قلب النغمة أن يقول إنه رجل عمل لا رجل كلام، ويستمر على هذا النسق في البيتين التاليين مستغلًا أسلوب الطباق ليؤكد المعنى:

2 ـ عيونُ رواحلي إن حِرتُ عيني ... وكلُّ بُغامِ رازحةٍ بُغامي
فقد أرِدُ المياه بغير هادٍ ... سوى عَدّي لها برقَ الغمامِ
يُذمّ لمهجتي ربي وسيفي ... إذا احتاج الوحيد إلى الذمامِ

ولا أمسي لأهل البخل ضيفًا   وليس قِرًى سوى مخ النعامِ

البيت الأول - من هذا الفصل - يفاجئنا بنغمة أليفة حنون، فهذا الرجل الذي يستكبر على صاحبيه ولا يريد أن يسمع منهما كلامًا، هذا الرجل الخشن الذي يعتسف الصحراء بلا دليل، ويقابل رياح السموم بلا لثام، قد ألف نوقه وألفته حتى إنه ليرى بعيونها إذا اشتبهت عليه مسالك الصحراء، وحتى إنه ليذوب حنانا وهو يسمع أنينها الخافت حين يقعدها الضعف والإعياء عن الحركة. ولكن الشاعر يعود إلى النسق في الأبيات الثلاثة التالية. فإلفه لنوقه وعطفه عليها هما الوجه الثاني لطبيعته البدوية الصلبة، التي لا تشفق من قسوة الطبيعة، ولا تهاب الأعداء، ولا تستكين للظلم. ولعلك تلاحظ الصور البدوية: عدّ البرق لمعرفة السحابة الممطرة والسير على موضع سقوط المطر. ضرب المثل في تفاهة القِرى بمخ النعام - وكانوا يقولون إن النعام لا مخ له -. لعلك تلاحظ أيضًا أن الشاعر، وقد انطلق في الحديث عن نفسه، يؤكد انفراده مرة بعد مرة: "بلا دليل"، "بغير هاد". ولا يعتمد في مواطن الخوف إلا على ربه وسيفه، ولعل كلمة "الوحيد" هنا، وهي لا تشير إليه مباشرة، تعطي صورته من الخارج، مثل الكلمة الأولى في القصيدة "ملومكما".

أما البيت الأخير فيمهد للفصل التالي، فالإشارة إلى "أهل البخل" استدعت تأملات في الأخلاق:

3 - ولما صار ود الناس خِبًّا   جزيت على ابتسام بابتسام
وصرت أشكُّ فيمن أصطفيه   لعلمي أنه بعض الأنام
يحبّ العاقلون على التصافي   وحبُّ الجاهلين على الوَسامِ
وآنف من أخي لأبي وأمي   إذا ما لم أجده من الكرامِ
أرى الأجداد تغلبها كثيرًا   على الأولاد أخلاق اللئام
ولستُ بقانع من كلِ فضلٍ   بأن أُعزَى إلى جدٍّ هُمامِ
عجبتُ لمن له قدٌّ وحدٌّ   وينبو نبوة القَضِمِ الكهام

(القَضِم: المثلَّم، الذي تكسَّر حدّه، والكهام: الكليل، ضد الحادّ وكلاهما كناية عن السيف الذي لا يقطع).

ومن يجد الطريق إلى المعالي   فلا يذر المطيَّ بلا سنام

(أي لا يُتعِب المطايا في السفر حتى تذهب أسنمتها).

ولم أر في عيوب الناس عيبًا كنقص القادرين على التمام

نبرة التشاؤم الواضحة في هذا القسم ليست إلا تصعيدا لنسق القسمين السابقين، ولكن يقطعها بيتان لا علاقة لهما بالنسق، وهما الثالث والسادس. ولا نشك أن الاعتراف بوحدة البيت، بل والحرص عليها، يسمحان بزيادات خارجة عن النسق، وكأنها تعليق متأخر عليه. ففي البيت الثالث هبوط عن النغمة التشاؤمية الحادة، التي لا يمكن أن تثير الإشفاق، في سابقه. والسمة الأسلوبية التي تلاحظ في هذا البيت الثاني هي التجوُّز في استعمال اللام الدالة على السببية (وقليل من البلاغيين فقط، مثل يحيى بن حمزة العلوي صاحب الطراز، من لاحظوا دخول المجاز في الحروف) فكون الإنسان إنسانا ليس سببا معقولا للشك فيه، ولكن الشاعر جعله كذلك ليعبر عن سوء ظنه المطلق بالطبيعة البشرية. والبيت الرابع (رقم 11 في القصيدة) ربما كان أقل تشاؤما، ولكنه يدل على الرفض العنيف بما فيه من تأكيد لا يحتاج إليه المعنى، وهو ما يسميه ابن جني "التطوع"، ويسميه المعاصرون "إشباع الدلالة":

"وآنف من أخي لأبي وأمي" فأين يقع من هذين البيتين ذلك البيت المتهافت المحشور بينهما:

يحبّ العاقلون على التصافي وحبُّ الجاهلين على الوَسامِ

يبدو أن المتنبي - وقد أنشد هذه القصيدة أمام كافور رغم ما فيها من التصريح بالسخط على المعاملة التي كان يلقاها في بلاطه - أراد أن يترضاه بهذا البيت. وهذه الملاحظة نفسها تنطبق على البيت السادس (رقم 13 من القصيدة).

أما البيتان التاليان فمدار التعبير فيهما على الاسم الموصول "من"، فهو البؤرة التي يتجمع فيها معنى الجملتين: الجملة الأصلية وجملة الصلة. والاسم الموصول عجيب الشأن بين أنواع المعرفة، فهو معرفة غير محددة، ومن ثم يصلح في مقام كهذا للتحريض الخفي، وهو مسلك أسلوبي مخالف للنسق الأساسي الذي يتسم بالوضوح والصراحة، ولكنه مناسب للملق الخفي الذي لاحظناه منذ قليل. أما البيت الأخير في هذا القسم فهو حكمة من حكم المتنبي المشهورة، ولكنه يفجؤنا بموقف من الحياة والأحياء مناقض للموقف الذي عبرت عنه القصيدة حتى الآن. ولذلك نحكم بأنه مقحم على القصيدة أيضا، وكأن المتنبي أراد أن يعمي التحريض الخفي في البيتين السابقين، إلى جانب حرصه على ألا تخلو إحدى قصائده من بيت مفرد يصلح للتمثل به في مناسبات كثيرة.

4 - أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخبُّ بيَ الركابُ ولا أمامي
وملّني الفراش وكان جنبي يملُّ لقاءه في كل عام
قليل عائدي، سَقِمٌ فؤادي كثيرٌ حاسدي، صعبٌ مرامي
عليل الجسم ممتنع القيام شديد السكر من غير المدام

يلفتنا الفعل الماضي "أقمت" بعد سلسلة طويلة من الأفعال المضارعة (أو التي في معنى المضارع: عجبت، ولم أر - لم قلبت المضارع إلى معنى المضي ولكن العبارة "لم أر" مجموعة لغوية خالية من معنى الفعل الماضي، وتلاحظ ما يشبه ذلك في الأبيات 6 و8 و9 من القصيدة). في الأقسام الماضية، التي سيطر عليها الفعل المضارع، سمعنا المتنبي الفخور، والمتنبي الحكيم، فهو يتكلم عن أفعال متجددة، عادات كانت في الماضي وستستمر في المستقبل. أما في هذا القسم الأخير فهو يتحدث عن فعل تم وثبت وغيَّر مجرى حياته. والصيغة تناسب معنى الفعل - أو دلالته اللفظية حسب اصطلاح ابن جني - "الإقامة"، كما تناسب متعلقه "أرض مصر" وكأنه لصق بالأرض فلا يقدر أن يتحرك إلى خلف أو إلى قدام. هذا هو الواقع المناقض لما كان وما ظل يحلم به. وهذا مسلك أسلوبي جديد يمكننا أن نقول إنه يعبر عن الشكوى. ويستمر هذا التحول فيصبح نسقا مختلفا عن سابقه. فلأول مرة بعد الفعل "ذراني" في البيت رقم 2 نجد ضمير المتكلم في موقع المفعول به مرتين: مرة مع حرف الجر "تخب بي الركاب" ومرة بدونه "وملني الفراش". وكأن ثمة تدرجا: ففي المرة الأولى كانت الركاب أو الإبل - صديقته - هي التي تخب به (والباء هنا يمكن أن تكون للتعدية أو للمصاحبة - ولعله التباس مقصود)، وفي المرة الثانية أصبح الفاعل جمادا، وعدوا له فوق ذلك. والفعل في المرة الأولى منفي، وفي الثانية مثبت، فالأولى حرمان من مطلوب والثانية وقوع في مكروه.

ولأول مرة نجد التقسيم في ثالث هذه الأبيات الأربعة. إنه ليس مجرد زخرف بديعي، لا هو ولا التصريع في البيت الذي يليه، وإن كان التقسيم والتصريع من قبيل "التطوع" الذي يخرج بالنوع البديعي من أفق "الالتزام" إلى أفق "الاختيار". ولكن المهم أنهما يعبران إيقاعيًا عن الشكوى، كما عبرت جميع السمات السابقة معنويًا وربما استوقفتنا عبارة "من غير المدام" لأننا نشعر أنها تردد صدى عبارة مشابهة "من غير هاد" وقبلها "بلا دليل" و"بلا لثام". فنعجب لهذا الرجل الذي يُسقط استخدام الأدوات إسقاطًا، سواء للجد أو للهو. أليس هو القائل:

أصخرة أنا؟ ما لي لا تحركني هذي المدام ولا تلك الأغاريدُ؟

فهل بلغ من امتلائه بنفسه الحد الذي جعله قادرًا على أن يخلق المجد داخله، والنشوة من داخله أيضًا (إذا تناسينا التهكم في العبارة الأخيرة)؟ ربما تذكرنا، بقفزة من قفزات الخيال، هذين البيتين اللذين قالهما في مديح لسيف الدولة:

ولست أبالي بعد إدراكي العلا ... أكان تراثا ما تناولت أم كسبا
قرب غلام علّم المجد نفسهُ ... كتعليم سيف الدولة الطعن والضربا

وربما وجدنا له عذرا في بيته السابق:

ولستُ بقانعٍ من كل فضل ... بأن أعزَى إلى جد همام

فالفكرة مسيطرة عليه، تبرز كلما رأت مناسبة ولو بعيدة.

5 - وزائرتي كأنّ بها حياءً ... فليس تزورُ إلا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا ... فعافتها وباتت في عظامي
يضيق الجلد عن نفسي وعنها ... فتوسعه بألوان السقام
إذا ما فارقتني غسّلتني ... كأنا عاكفان على حرام
كأن الصبح يطردها فتجري ... مدامعها بأربعة سجام
أراقب وقتها من غير شوْق ... مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعدها والصدق شرٌّ ... إذا ألقاك في الكرب العظام
أبنت الدهر! عندي كل بنتٍ ... فكيف وصلتِ أنت من الزُّحام؟
جرحتِ مجرَّحًا لم يبق فيه ... مكانٌ للسيوف ولا السهام

نشعر أننا وصلنا إلى قمة القصيدة، حتى ولو كنا لم نسمع بها من قبل. فبعد راحة الشكوى يأتي تأمل الموقف بشيء من السخرية (وقد مهد لها الشاعر بآخر بيت في القسم الماضي "شديد السكر من غير المدام"). وفي هذا الموقف المتأمل، المتباعد، الساخر، تتشابه الأضداد، وتصبح الحمى كالمعشوقة المواظبة، ونفضها كرعشة الاتصال الجنسي. ويبدأ هذا القسم ببيت يعتمد على الكناية البعيدة، على طريقة ألغاز الأعراب، ولكن اللغز يكشف بسهولة، ويؤكد التشبيه بسلسلة من الصور (ترشيح الاستعارة باصطلاح البلاغيين) حتى يكاد يوهمنا أنه حقيقة. إن وحدة الأضداد تقرَّر - كلاميا - على أنها حقيقة، ولكنها حقيقة لا توجد إلا عند تناهي الصفات. فالمتنبي، في هذا الوصف الطريف، يشعرنا أيضًا بأنه لا يقنع بما دون النهاية من كل شيء،

6 - ألا يا ليت شعر يدي أتُمْسي تَصَرَّفُ في عنان أو لجام؟
وهل أرمي هواي براقصاتٍ محلاة المقاود باللغام؟
فربتما شفيت غليل صدري بسير أو قناة أو حسام
وضاقت خطة فخلصت منها خلاص الخمر من نسج الفدام
وفارقت الحبيب بلا وداعٍ وودّعت البلاد بلا سلام

حرفا التنبيه في أول هذا القسم، وإضافة التركيب "ليت شعر" إلى اليد المضافة للضمير بدلا من إضافتها إلى الضمير مباشرة، سمتان متصلتان تستوقفان القارئ وتدعوانه إلى التساؤل: لا يكفي أن يقال إن هنا مجازا علاقته الجزئية، فليس هذا تفسيرا وإنما هو "جواز مرور" للعبارة لا أكثر. أغلب الظن أنها نظرة المرء إلى جسمه في حالة المرض. فهو ينظر إلى أعضاء جسمه كما لو كانت كائنات مستقلة، هي نفسها تتمنى أن تُشفَى لتعود سيرتها الأولى. والفعل "أرمي" يبدو أنه تحول عن استعماله المعهود، فالصائد يرمي الطريدة بالسهم، ويقال أيضًا رمي السهم، ورمَى القوس، وعن القوس. أما العناصر الثابتة في المعنى فهما اثنان: القوة، وقصد الهدف. وصلاحية العبارة لأن يراد بها اعتبار الهوى هدفا (أي موضع الهوى) والإبل مثل السهام التي يرمَى بها الهدف، أو أن الهوى هو السهم الذي يرمَى والإبل هي القوس التي يرمى بها أو عنها، تجعل العنصرين الثابتين هما البارزين على سطح العبارة. أضف إلى معنى القوة والإرادة الفتوة في بقية البيت. فالناقة صديقة البدوي، وربما عبر عن عشقه لها بإرهاقها في السير، وبنحرها أيضا. ولكنه يتغزل بجمال مشيتها التي تشبه الرقص، ولذلك أصبحت "الراقصات" كناية عادية عن النوق أي أنها لحقت بالمجاز الشائع. ولكن المتنبي زاد على هذه الكناية وصفا آخر من أوصاف النساء، فجعل مقاودها وقد غطاها الزَّبد السائل من أشداقها شبيهة بالعقود على نحور الغيد. حملنا هذا البيت إذن إلى جو جديد مناقض لجو المرض، ومماثل، ولكن على مستوى أعلى - أصفى عاطفة، وأقل تبجحا - لجو القسم الأول من القصيدة، وكأنها نغمة الجواب. وعلى هذا يستمر النسق في الأبيات التالية، ولا سيما تشبيه الشاعر نفسه حين يخلص من شدة بالخمر حين تنفذ من سداد القارورة. وربما لاحظنا تكرار السمة الأسلوبية "بلا" أو "بغير" في القسمين.

7 - يقول لي الطبيب أكلت شيئا وداؤك في شرابك والطعام
وما في طبّه أني جوادٌ أضرّ بجسمه طول الجمام
تعوّد أن يغبّر في السرايا ويدخل من قتام في قتام

فأمسك لا يطال له فيرعى ولا هو في العليق ولا اللجام

تحوّل الحديث إلى الطبيب يشعرنا على الفور بأن الصورة سترسم للشاعر من الخارج، والشاعر يبين زيفها على الفور في الأبيات الثلاثة التالية. على أن ثمة تناقضًا يطالعنا في البيت الأخير. فصورة الجواد الذي مرض من طول الراحة بعد أن تعود القتال، لا تتفق تمامًا مع الشكوى من أنه الآن لا يطلق للرعي ولا يقدم له العليق الكافي أو المناسب! فهل هي عودة إلى الواقع، وتلميح لكافور بأن شاعره لا يكافأ كما يجب، أم أنها فلتة كشفت عن أعماق شخصية المتنبي، والذي كان مع فروسيته وعظمة نفسه متهمًا بالشح والحرص على جمع المال.

8ـ فإن أمرض فما مرض اصطباري وإن أحمم فما حُمّ اعتزامي
وإن أسلم فما أبقى ولكن سلمت من الحمام إلى الحمام
تمتع من سهاد أو رقاد ولا تأمل كرى تحت الرجام
فإن لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك والمنام

عودة إلى أسلوب القسم الثالث، ولكن الحكمة هذه المرة غير منفصلة عن تجربة الشاعر. فهو هنا لا يخطب ولا يعلم، ولكنه يتكلم من عمق معاناته في مواجهة المرض وخوف الموت. فهو في حالة المرض يجرد من نفسه صفات راسخة تظل بمنأى عن الضعف. وهو في حالة الموت يعلم أنه قضاء لا مفر منه. معنى طالما كرره المتنبي ولكن بصورة مجردة. كما في مرثيته لأم سيف الدولة:

نعد المشرفية والعوالي وتقتلنا المنون بلا قتال

أما البيتان الأخيران ففيهما الكثير مما يبعث على الحيرة، وكأن المتنبي لا يريد أن يتركنا دون أن يترك في نفوسنا شيئًا من القلق. ففي الأول منهما ما يشبه أن يكون دعوة إلى القوة (من منطلق فلسفي: تماثل الأضداد). وضمير المخاطب ربما جاء على أسلوب التجريد أو الالتفات، أي أن المخاطب يمكن أن يكون الشاعر نفسه، أو السامع أو القارئ على سبيل التعميم. وأشد من ذلك إثارة للاهتمام جمعه بين السهاد والرقاد في التمتع، بل تقديمه السهاد على الرقاد.

ولكن المتنبي تحوّل في الشطر الثاني إلى ما يشبه فلسفة الشك. فهو ينفي أن يكون وجود الميت في قبره نومًا، ولكنه لا يقول لنا ما هو. وفي البيت التالي ـ آخر بيت في القصيدة ـ

يزيدنا شكًّا، فهو لا يقول عن حالة الميت إلا أنها ليست بيقظة ولا نوم. إنه يترك معناها منكرا، لا يخصص إلا بهذا النفي، ولا يمكن الاقتراب منه حتى بالخيال.

ربما كانت لنظرة المتنبي إلى الموت صلة عميقة بسائر جوانب فكره وفنه. ربما كان هنا موضع لدراسة نفسية فلسفية على أساس أسلوبي. وربما كان هناك موضع - بعد ذلك - لدراسة مماثلة ومقارنة عن الموضوع نفسه عند المعرّي. ولكننا لا نترك قصيدة المتنبي هذه إلا بعد أن نحاول أن نجمع أطرافها في أيدينا:

لو بحثنا عن "كلمة مفتاح" فقد نجد كلمة "الوحيد" (البيت رقم 6 في القصيدة) قادرة على تحمل هذه الوظيفة، ولو أنها لم تذكر سوى مرة واحدة في القصيدة كلها. ولكنها وراء جميع السمات الأسلوبية التي لاحظناها: وراء التراكيب التي فيها "بلا" و"من غير"، ووراء التقلبات النفسية من عجرفة القسم الأول إلى طنطنة القسم الثالث إلى تهالك القسم الرابع إلى حكمة القسم الأخير. ولكننا لا نستخدم الكلمة المفتاح إلا ريثما نجمع خيوط القصيدة ثم لا نبقيها أمام عيوننا طويلا، لأنها يمكن أن تحجب الحياة الحافلة التي تموج بها القصيدة. فأين تذهب التجربة العميقة مع الحمى، هذه العاشقة المستبدة المرهقة والمخلصة التي لا تخلف موعدا؟ لو قلنا أيضًا إن القصيدة تمثل نزاعا بين الحركة الخارجة (السفر - القتال - الناس) والحركة الداخلية (السخط - الشوق - الخوف - الأمل) لما كنا بعيدين عن أسلوب القصيدة. ولن نكون بعيدين عن أسلوب القصيدة أيضًا لو قلنا إنها مقابلة بين الإنسانية (الأعداء والأصدقاء والحساد والكرام والأنذال) والحيوانية (ممثلة في النوق التي تجمع بين القوة والجمال، بصيرة في قوتها، وحشية في جمالها، فإذا أرزمت من الإعياء لم يفهم بغامها إلا الخبير بلغاتها). ولن نكون بعيدين عن القصيدة، مرة أخرى، إذا قلنا إنها تعبر عن التقاء الأضداد: اللذة والألم، الحياة والموت، القوة والضعف.

آية ذلك أن القصيدة، في النهاية، "عمل": قطعة من الفن يمكن أن يختلف النظر إليها دون أن يتجاوز حقيقتها، لأن الإدراك لا يمكن أن يصل أبدًا إلى الأعماق التي تضرب جذورها فيها.

المراجع

(المراجع التي ذكرت في الكتاب، لا تشمل المراجع العامة ولا النصوص الإبداعية)

- أبجدية القراءة (إزرا باوند).

Ezra Pound: ABC of Reading (London 1961).

- أبو الطيب المتنبي (بلاشير).

ترجمة إبراهيم الكيلاني - دمشق 1975.

- الأسلوب (أحمد الشايب) - ط 4 - القاهرة د.ت.

- الأسلوب وتقنياته (كريسو).

Marcel Cressot: Le Styleses Techniques (Paris, qed 1976).

- اتجاهات البحث الأسلوبي (شكري عياد). الرياض 1985.

- الأصول (تمام حسان) - الدار البيضاء 1981، القاهرة 1982.

- إعجاز القرآن (الباقلاني) بهامش (الإتقان في علوم القرآن للسيوطي - القاهرة 1935، وله طبعة أحدث بتحقيق السيد أحمد صقر.

- الإيضاح في علوم اللغة (الخطيب القزويني) - بيروت 1971.

- بحث في الأسلوب الإنجليزي (كرستال ودافي).

David Crystal and Derek Davy: Investigaing English Style (London 1969).

- بحث في علم الأسلوب الفرنسي (بالي).

Charles Bally: Traite de Stylistique Francaise, 3 ed., GeneveetParis, 1951 (1 ed. 1902).

- بيان إعجاز القرآن (الخطابي) - ضمن كتاب "ثلاث رسائل في إعجاز القرآن" تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام - القاهرة 1957.

- البيان والتبيين (الجاحظ) - نشر حسن السندوبي، 3 أجزاء، ط 4، القاهرة 1956.

- "التأويل في كتاب سيبويه" (نصر حامد أبو زيد) - مجلة "ألف" ع 8 عن "الهرمينوطيقا والتأويل" - القاهرة 1988، ص 83 - 118.

- تأويل مشكل القرآن (ابن قتيبة) - تحقيق السيد أحمد صقر - القاهرة 1954.

- تطبيق علم اللغة على اللغة الشعرية، (سابورتا).

Sol Saporta: "TheApplication of Linguistics to the Study of Poetic Language" (in: Style in Language. ed, by Thomas a.Sebeok, Cambridge, Mass 1964).

- الخصائص (ابن جني) - تحقيق محمد علي النجار، ط 2، 3 أجزاء، مصور عن طبعة دار الكتب المصرية د.ت.

- دائرة الإبداع (شكري عياد) - القاهرة 1987.

- درجة الصفر في الكتابة (بارت).

Roland Barthes: Le degre zero de L'Ecriture (Paris 1972, led 1953).

- دروس في علم اللغة العام (سوسير).

Ferdinand de Saussure: Cours de Linguistique Generale (Paris- Lausanne 1916).

- دلائل الإعجاز (عبد القاهر الجرجاني) تحقيق محمود محمد شاكر، في جزءين، القاهرة 1984.

- "علم الأسلوب وعلم اللغة العام" (بالي): ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي (شكري عياد) الرياض 1985، ص ص 21 - 48.

- (مقالات في) علم الأسلوب البنيوي (ريفاتير).

Michel Riffaterre: Essais de Stylistique Structurale (Paris 1971).

- علم الدلالة: عرض جديد (بالمر).

J.R. Palmer: Semantics: a New Outline (Cambridge 1979).

- "علم اللغة وتاريخ الأدب" (شبتسر):

ضمن كتاب "اتجاهات البحث الأسلوبي" انظر، ص ص 49 - 81.

- علم اللغة الأدب (تشابمان).

Raymond Chapman: Linguistics and Laterature (London 1973).

- "علم اللغة ودراسة الأدب" (فاولر).

Roger Fowler: "Linguistic Theory and the Study of Literature" in: Essys on Style and Language"ed. By Roger Fowler (London 1966).

- فلسفة البيان (رتشاردز).

L.A Richards: The Philosophy of Rhetoric (Oxford 1965, 1sted. 1936).

- فن القول (أمين الخولي) - القاهرة 1947.

- كتاب سيبويه (جزءان) بولاق 1316هـ.

- اللغة والأسلوب (ألمان).

Stephen Ullmann: Language and Style (Oxford 1964).

- اللغة والحياة (بالي).

Charles Bally: Le Language et La vie (3eed., Gieneve 1952, I ed 1925).

- اللغة والسينما (متز).

Christian Met/: Language et Cinema (Paris 1970).

- "محاور الأسلوب النثري" (كارول).

Johan B. Corroll: "Vectors of Prose Style in Language, ed. by, T.A. Sebok. Cambridge. Mass. 1960. pp. 283-292).

- مشكلة الأسلوب (مري).

John middleton Murry: The Problem of Style (Oxford w. d)

- "معايير لتحليل الأسلوب" (ريفاتير): ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي - ينظر، ص 123 - 153.

- معنى المعنى - (أوجدن ورتشاردز).

O.K. Ogden and I.A. Richards: The Meaning of Meaning (8thed., London 1953. 1sted. 1923).

- المفتاح (مفتاح العلوم للسكاكي) - القاهرة 1937.

- مقدمة ابن خلدون - القاهرة (م. الشعب، د. ت.)

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء (حازم القرطاجني) - تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - تونس 1966.

- "النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي" (ثورن): ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي - ينظر ص ص 155 - 169.

- نحو للأسلوب (دار بيشير).

A.E Darbyshire: aGrammar af Style (London 1971).

- النقد التطبيقي (رتشاردز).

I.A. Riegards: Practical Criteism (New York 1929).

عن المؤلف

شكري عياد

- ناقد وقاص وأستاذ جامعي مصري، (1921 - 1999).

- وُلد في قرية كفر شنوان في محافظة المنوفية. تلقى تعليمه الابتدائي في أشمون، وحصل على الثانوية عام 1936، ثم ليسانس الآداب من كلية الآداب (جامعة القاهرة) عام 1940، ودبلوم المعهد العالي للتربية عام 1942 والماجستير عام 1948 والدكتوراه عام 1953. عمل مدرساً بمدارس وزارة التربية والتعليم، ثم انتقل إلى مجمع اللغة العربية محرراً به عام 1945.

عمله الأكاديمي

انضم إلى هيئة التدريس في جامعة القاهرة عام 1954، ثم عُين أستاذاً لكرسي الأدب الحديث في قسم اللغة العربية عام 1968، ثم عميداً لمعهد الفنون المسرحية عام 1969، ثم وكيلاً لكلية الآداب عام 1971.

أعماله النقدية والأدبية

من دراساته النقدية

- البطل في الأدب والأساطير.

- طاغور شاعر الحب والسلام.

- موسيقى الشعر العربي.

- الحضارة العربية.

- تجارب في الأدب والنقد.

- القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي.

- الأدب في عالم متغير.

- الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب.

- مدخل إلى علم الأسلوب.

- اتجاهات البحث الأسلوبي: دراسات أسلوبية.

- دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد.

- اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي.

- على هامش النقد.

- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين.

- بين الفلسفة والنقد.

كتابات أدبية

- ميلاد جديد.

- طريق الجامعة.

- رباعيات.

- كهف الأخيار.

ترجمة

- ملاحظات نحو تعريف الثقافة، تأليف ت.س. اليوت.

- الأدب والإنسان الغربي: من عصر النهضة إلى عصر التنوير، تأليف ج. ب. بريستلي.

ترجمة وتحقيق

كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية.

الجوائز

- جائزة الدولة التقديرية في الآداب (مصر) ـ 1988.

- جائزة الكويت للتقدم العلمي (الكويت) ـ 1988.

- جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربي (السعودية) ـ 1992.

شكري عياد

علم الأسلوب

هذا الكتاب مخصص للبحث في اللغة حين تُتخذ وسيلة للإبداع الفني. فمذاهب الحداثة على اختلاف أسمائها تلتقي جميعها عند القول بـ"أدبية الأدب". وبناء على إحدى المسلمات النقدية التي تقول إن الأدب يتميز بنمط الاستعمال الخاص للغة، وأن لكل شاعر أو كاتب طريقته الخاصة في استعمال اللغة، أو "أسلوبه" المميز، فقد كان من الطبيعي أن نهتم بـ"علم الأسلوب".

وإذا أعطينا البحث الأسلوبي اسم العلم ومكانته فلن نكون مسرفين، على اعتبار أن "علم الأسلوب" يدرس الإمكانات التعبيرية للغة، أي الأدوات التي يملكها الجهاز اللغوي لأداء معانٍ تتجاوز الأغراض الأولية للكلام. وهذا البحث لا يعدّ علماً ما لم يستند إلى قواعد علم الأسلوب، الذي يدرس الخصائص التعبيرية التي كُتب بها العمل الأدبي أو مجموعة الأعمال الأدبية.

في هذا الكتاب نحاول وضع المبادئ الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه اليوم. ومن ثم علينا أن نحفر عند الجذور، أي أن نبحث عن الخصائص الفنية للغة العربية من خلال كتابات اللغويين. وأن تكون عيوننا على حاضر اللغة العربية ومشاكلها وإمكاناتها الفنية مستخدمين وسائل الفكر المعاصر.

إن تجديد البلاغة العربية، أو إحياءها في صورة علم الأسلوب العربي، لن يضرّهما اعتمادنا على الدراسات اللغوية الحديثة التي ميزت الظاهرة الأسلوبية عن الظواهر اللغوية العادية.

والتزامنا المنهجي بما نسمّيه "المنظور التاريخي" يحتّم علينا أن نبتكر الحلول المناسبة لمشكلاتنا مستلهمين تراثنا وتجارب الثقافات المعاصرة لنا، لأن النقطة التي نقف عليها، والتي نسميها حاضرنا أو واقعنا، ليست إلا نقطة وهميّة في امتداد الزمان والمكان.

هذا الكتاب يجمع كتابين سبق أن نُشرا. ونظراً لوحدة الموضوع أصدرناهما في كتاب واحد.



التنوير للطباعة والنشر والتوزيع

بيروت - القاهرة - تونس